الفن والقيم الجمالية

بين المثالية والمادية

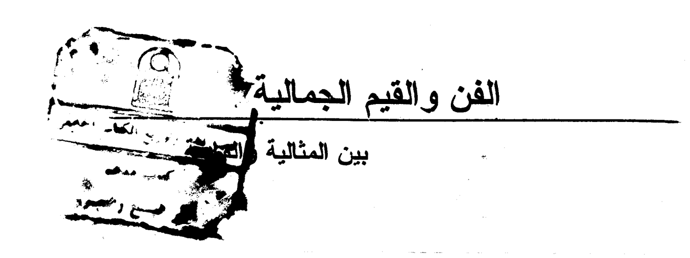
د. رمضان الصباغ

الطبعة الأولى
٢٠٠١م

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية







الفن والقيم الجمالية

بين المثالية و[illegible]

الناشـــــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنـــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفني قبلي السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Website

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب: الفن والقيم الجمالية بين المثالية والماديّة
المؤلـــــف: د. رمضان الصباغ
رقم الإيداع: ١١٨٣٧/ ٢٠٠٠
الترقيم الدولى: 4 -087 - 327 - 977

مقدمــــــة

يشكل الاهتمام بالفن والقيم الجمالية عنصراً جوهريا فى تكوين الإنسان. فقد مُورس الفن منذ فجر التاريخ، وكان بمثابة الاهتمام الجوهرى فى كثير من الحضارات، إذْ استخدمه الإنسان فى طقوسة وفى عباداته، وفى التعبير عن أفراحه وأحزانه، كما كان يشكل عنصراً هاما فى إطار علاقته بالعمل.

وقد أبدعت البشرية الآثار العظيمة، والتى كانت ولا تزال تشهد على مستوى تقدم الإنسان ورقيّه، فى هذا البلد أو ذاك.

وإذا كان التقدم فى الفن هو أحد المعايير الرئيسية التى يمكننا بواسطتها قياس تقدم مجتمع ما، بالإضافة على معايير أخرى - كالتقدم العلمى والتقنى، والتقدم فى السلوك الاجتماعى - باتجاه مزيد من التحضر، فإننا فى الفن نشهد صورة جلية للتقدم، هى فى نفس الوقت خير دليل على التقدم فى العلم والسلوك الاجتماعى. ذلك أن التقدم فى الفن يحتاج إلى بشر واسعى الأفق، يعيشون حياة متحضرة - مستقرة - خاصة فى عصرنا الحاضر - ويحتاج إلى درجة متقدمة من التطور الاجتماعى تستوعب روح الفن والفنانين، وتشجع حرية الإبداع، وتنأى بالقيود عن الفن والفنان، ذلك أن الفن الحقيقى لا ينمو إلا فى مناخ صحىّ، مناخ تتألق فيه حرية التعبير، وحرية الإبداع بعيداً عن سطوة التقاليد البالية، وسطوة الموروث، وأهل السلف. كما يحتاج الفن إلى تقدم العلم أيضا والتقنية، وذلك لأن العلم يضئ المغارات المظلمة فى ذهن الإنسان، ويطرد الأشباح القديمة، ويساعد - بمناهجة - على تقبل الجديد فى كل شئ، كما أن الفن فى أنواع متعدّدة منه، يحتاج إلى التقنية. وبذلك يكون التقدم فى الفن شاهداً على التحضر، والتقدم

الحقيقى للإنسان، كما أن غياب الفن، أو وجود موقف مضاد للفن فى بلد ما، أو من فئة ما، إنما يعبّر بدقة عن تخلف هذا البلد أو هذه الفئة، وأن - هذا البلد، وهذه الفئة - يعيشان فى غياهب عصور ولتّ، وتقاليد قد أخْلقتْ.

ولقد كانت دراسة الفن عبر التاريخ هى بمثابة دراسة التاريخ الحقيقى للإنسان، وصراعه فى مواجهة الواقع والطبيعة، وانتصاره على قوى القهر والظلام.

إنَ أمة يعلو فيها شأن الفن، ويعامل الفنان معاملة تليق بما يقدمه من إبداع إنما هى أمة تتمتع بقدر كبير من التقدم، والبصيرة الثاقبة، والرغبة فى الحرية، أما إذا كان الفن، والفنان ينزويان فى ركن مظلم، ويعاملان معاملة رديئة، بالتحريم، والنبذ، والسخرية، أو التقييد، والتحكم والمنع والحظر، فى أمة ما، فإن هذه الأمة إنما تؤكد على عناصر تخلفها، وتكلّسها حول نفسها، مدعية أن ذلك دفاعاً ضد البدع، وإن كان ذلك ليس إلا هجوما مضاداً على الابداع والتحرر، وهذه الأمة تحكم على نفسها بالوقوف فى آخر طابور البشرية، بل وتحكم على نفسها أيضا بالموت.

وإذا كان للفن، وللقيم الجمالية، هذه الأهمية الكبيرة، فإن هذا يعنى أن جدلا طويلاً قام على مر التاريخ بين الفن والفنانين من جهة، وبين القائمين على المجتمع من جهة أخرى والذين تمثلوا فى الحكام، ورجال الدين، والفلاسفة أيضا فى أحيان كثيرة.

إن المشكلة الأساسية التى واجهت الفن، هى أن الفن يريد أن يكون حرّاً طليقا، معبراً عن روح الإنسان المتحرّرة من القيود والعوائق، فى الوقت الذى أراد فيه رجال السياسة والأخلاق والدين، والمنظّرين.. وغيرهم محاولة ضبط إيقاع الفن بحيث يتواءم مع مجريات الأمور فى الدولة، بل ويكون فى نفس الوقت ذا دور (محدّد) سلفا من قبل غير الفنانين المبدعين، ومتسقاً مع الأنساق الفلسفية للفلاسفة، والمفكرين، والرؤى المتباينة، والتى تختلف من عصر إلى عصر، ومن مجتمع لآخر، للساسة ورجال الحكم والدين والأخلاق.

ولقد كان الصراع مريراً، انتصر فيه الفن أحيانا، وأحيانا أخرى انحنى الفن للعاصفة، أو قَبل الدور المنوط به من قبل غير المبدعين.

ولم يقع الفن تحت سطوة السلطات فحسب، بل وفى أحيان كثيرة كان الفلاسفة يقفون فى الخندق المضاد للفن، ومع السلطات. وكان ذلك فى بعض الأحيان يتم بشكل مباشر إذ ينظّر الفلاسفة لرجال الحكم، أو بشكل غير مباشر حين يقدّم الفلاسفة نظرياتهم فى الجمال وفلسفة الفن لتكون إكمالا لأنساقهم الفلسفية، أو متّسقة اتّساقاً منطقيا مع النسق، بصرف النظر عن حركية الفن، وقدرته الإبداعية التى تراوغ، ولا يمكن القبض عليها فى حالة من الوضوح والنقاء المنطقى.

وقد واجه الفن عبر العصور، منذ الحضارة المصرية القديمة، إلى الآن مرورا بأفلاطون وأرسطو، وتوما الإكوينى، وكانط وهيجل، وسانتيانا وبليخانوف.. وغيرهم واجه معضله الاحتواء فى نسق، والاتّساق مع هذا الاتجاه الفكرى أو ذاك، والعلاقة بينه وبين الأخلاق، وهل هذا المفكر ينطلق من رؤى دينية أم غير دينية ؟ وهل هو مثالى أم مادى؟ وهل المثالية ذاتية أم موضوعية ؟ وماهى طبيعة الفكر المادى، هل مادية جدلية، أم غير ذلك..؟ .. الخ. وقد كان ذلك يسم الفن بميسمه، وذلك من خلال رؤية المفكرين والفلاسفة وصياغتهم لنظرياتهم، فى الجمال وفلسفة الفن.

وقد حدث أن كانت المفارقات كبيرة فنجد فيلسوفاً كبيراً، قدم رؤية فلسفية أو مذهباً شامخاً، ولكنه فى نفس الوقت يتخذ موقفا سلبيا من الإبداع الفنى والقيم الجمالية. بل يكاد يكون الفيلسوف، ورجل الدين – فى أحيان كثيرة – على وفاق فى النظرة إلى الفن، بحجة الدفاع عن المجتمع، والقيم، فى الوقت نفسه الذى تتغير فيه المجتمعات، وتتسم القيم بعدم الثبات.

إن الفنان هو البصير، هو الإنسان الذى يرى أكثر من اللازم، هو المسكون دائما بالحركة والتغير، والمشغول دائما بالإبداع والتجديد، ولهذا يصطدم دائما بأرباب النظام الصارم، والثبات والسكون سواء كانوا محدودى الأفق يعيشون على الموروث فحسب، أو كانوا يحاولون الولوج إلى عالم الفن والجمال والتنظير له دون علم، أو كانوا لا يبحثون إلا على الاتّساق المنطقى لأفكارهم والسكينة لحياتهم، وللبشر.

الفن مسكون بالقلق، والفنان كائن ثورى، يعيش الحياة ويعبر عنها ويتجاوز حدودها الصارمة. وهو يتطلع دائما إلى ماهو أبعد من تفاصيل الحياة اليومية. يخطو بعيداً عن وطأتها، وإن كان مدموغاً بمشكلاتها أكثر من إى إنسان آخر.

كيف نشأ الفن؟

هل نشأ الفن مرتبطاً بالعمل؟

هل كان وثيق الصلة بالدين؟

لقد تباينت الآراء، واختلف المفكرون، سواء فى نشأة الفن، أو معناه، وارتباطه بالدين والأخلاق، ودوره فى حياة الإنسان. هل هو دور ايجابى، بمعنى أنه يحرر الإنسان، أو يعبر عن تحرره، أم أنه أداة قهر وسيطرة عليه؟

إن الميراث الضخم منذ فجر التاريخ إلى الآن قد شهد صراعاً ومعارك طوّع فيها الفن – فى أحيان كثيرة – لأدوار أبعد ما تكون عن الإبداع، وفى بعض الأحيان أفلت الفن من قبضة السلطة والرقابة الصارمة.

ولقد شهد التاريخ موقفا شديد التناقض من أكبر الفلاسفة فى العصور القديمة (أفلاطون)، ذلك الفيلسوف – الفنان العظيم – الذى كانت كتاباته تؤكد على أنه مبدع كبير، يتميز بشاعرية متدفقة، وفى نفس الوقت – اتّساقاً مع مذهبه الفلسفى، ورؤيته السياسية والتصور الاغريقى لمعنى الفن، والجمال – كان موقفه السلبى من الشعراء والفنانين.

ولقد تكرر هذا الموقف، فى عصور متباينة، وكان الربط بين الفن والمنفعة والأخلاق، انطلاقاً من الخلط بين الفن (الجميل) والتطبيقى، فى عصور سابقة لم يكن التمييز بينهما واضحاً – أو بين معنى (جميل) و (خيّر)، أو محاولة ملاءمة الرؤية الجمالية لهذا الفيلسوف أو ذاك لمتطلبات الواقع والحياة اليومية، أو الاتساق مع هذا الاتجاه الفلسفى، أو ذاك. وقد وصلت النظرة المنطقية لـ "هيجل" إلى القول بالموت الوشيك للفن على أساس أنه سوف يذوب فى الدين ثم الفلسفة، وذلك على أساس أن المطلق (المضمون) فى الفن الرومانتيكى يتجاوز التعبير الحسىّ عنه، ويصبح الانفصال بين الشكل والمضمون أمراً غير قابل للحلّ إلا بنهاية الفن. بل إن الكونت

"ليوتولستوى" – هذا الروائى العظيم – وصل فى النهاية – واتساقا مع رؤيته التى ترى الفن تعبيرا عن انفعال، وهذا الانفعال – من وجهة نظرة – يكون فى أسمى صوره حين يكون تعبيرا عن النظرة المسيحية، وربط التعبير بما يتلاءم مع ذوق المتلقى من الفلاحين المتوسطين (الموجيك) فى روسيا القيصرية فكان أن وصل إلى رؤية تضع على الفن قيودا تجعله فى نهاية المطاف فى خدمة الدين وتصور الإنسان المحدود الرؤية، ليصل كنتيجة منطقية إلى نزع الروح المبدعه من الفنان وأسره فى إطار جامد.

وقد كانت رؤية "كانط" المثالية فى نقد الحكم Critique of Judgment تحاول ملء الفجوة بين رؤيته النظرية والأخلاقية فى كتابة النقدين السابقين، وإن كان موقفه هذا قد سلب نقده الثالث الكثير من الأصالة، إلا أن "كانط" يعد أكبر فيلسوف حاول رد الاعتبار للفن ونقد الجميل (أو علم الجمال) إذ رأى أن الفن غاية فى ذاته، وأنه غائية بدون غاية، وأن الجميل منزة عن الغرض، وفصل بشكل حاد بين الفن والمنفعة والأخلاق، وإن كان قد وقع أيضا فى بعض التناقضات[1]. وقد ميز بين الحكم العقلى وحكم الذوق، وكانت لآرائه أصداء واسعة، ومازالت، لدى فلاسفة الجمال والفنانين على حد سواء.

كما طرح "كانط" تصور الجليل ليكون بمثابة مقولة من مقولات القيمة الجمالية إلى جانب تصور الجميل" ورغم أن هذا الموقف يعود إلى العصور القديمة عند "لونجنيوس" (٢١٣ – ٢٧٣)، وقد استعاده "ادموند بيرك" الفيلسوف الانجليزى الحديث – السابق على "كانط" وقد كان ذلك عبر رؤية فسيولوجية وحسية، إلا أن "كانط" قدم دراسة مستفيضة عن "الجليل" مهدت الطريق أمام القول باستاطيقا القبح فيما بعد.

وإذا كانت رؤية "كانط" المثالية قد ارتكزت على حكم الذوق الذى له طابع الضرورة والكلية، رغم أنه ينبع من الشعور الذاتى، فإن "هيجل" بأفكاره ذات

---

[1] سوف نفصل آراء كانط فى الفصل الثانى من هذا الكتاب.

الطابع الموسوعى استطاع أن يقدم نوعاً من المثالية الموضوعية تتجاوز شكلية "كانط" إلى تصور يركز على المضمون فى مقابل الشكل وقد رفض أن يكون الفن أيضا أداة للأخلاق أو السياسة، ولكنه لم يفصل بين الفن وغيره هذا الفصل الحاد. وفرّق بين الجمال الفنى وجمال الطبيعة، ورأى أن علم الجمال إنما يختص فحسب بدراسة الجمال الفنى. كما رأى ان الفن غايته تتحدد فى القدرة على ضبط وحشية الرغبات، ولكن دون أن يكون ذلك تعبيرا عن قوانين محددة بشكل واضح وصريح، كما نفى عن الفن وظيفة التعليم والإرشاد التى سادت حقبا طويلة من التاريخ الجمالى.

وعبر دراسة مستفيضة وموسوعية عن الفن فى عصوره المختلفة قسم "هيجل" أنواع الفن إلى رمزى، وكلاسيكى ورومانتيكى. ليصل إلى أن كمال الفن كان فى العصر الكلاسيكى، ولا سيما العصر الاغريقى - و خاصة فى فن النحت وقد كان تقسيمه لعصور الفن وأنواعه يقوم على أساس العلاقة بين الشكل والمضمون، أى بين التجسيد المادى أو الحسىّ للمطلق. فقد كان الفن تعبيراً حسّيًا أى عينيا عن المطلق.

وقد رأى أنه مع نهاية الفن الرومانتيكى ينتهى الفن ككل إنطلاقاً من تجاوز المطلق (المضون) للتجسيد المادى له، والاتجاه إلى نوع آخر من التعبير يتجاوز الفن إلى الدين والفلسفة.

لقد قام "هيجل" فى نهاية دراسته الموسوعية المطولة برثاء الفن وإقامة قدّاس لموته، ولكن دون أن تُذرف دمعة واحدة. فالأساس هو الوصول إلى الاتساق مع المذهب "الهيجلى" الصارم الذى أراد أن يصل بالأمور إلى نهايتها المنطقية دون اكتراث بما تشكله هذه النهاية من أغاليط أو الوقوع فى براثن المذهبية الجامدة.

إن "هيجل" هذا الفيلسوف الشامخ يشيّع الفن إلى نهايته المحتومة، ورغم ذلك لم تخل آراؤه الجمالية من لمحات عبقرية، ارتكزت عليها فيما بعد، مذاهب، واتجاهات وصلت إلى حدّ التناقض مع فلسفة "هيجل" الجدلية، والتى - لم يكن

مستغربا أن تقول بالتناقض كعنصر أصيل، أو كمحطة بين الفكرة، والمركب منها والنقيض.

لقد تركت الاتجاهات المثالية، وعلى رأسها "كانط" و "هيجل" ميراثا حيا من الأفكار الجمالية، وكانت منهلا نهلت منه الاتجاهات الجمالية المثالية التالية، كما لم تفلت منه الاتجاهات المادية المعارضة لها، إما بإعادة تأويل أفكار "كانط" و"هيجل"، أو التعارض، أو التكامل معها.

ولقد انتشرت آراء "هيجل" في ألمانيا وخارجها حتى اصبح هذا الفيلسوف قاسما مشتركا بين العديد من الاتجاهات. في العديد من البلدان، حتى يمكن القول بأن الإفلات من تأثيره يعتبر – في أحيان كثيرة – ضربا من المحال.

في روسيا القيصرية، والاتحاد السوفيتي بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية، لم يكن "كانط" و "هيجل" بعيدين عن الساحة. فقد انتقلت أفكارهما بشكل مباشر، ثم جاءت الماركسية فكانت الضرورة ملحة للتعامل مع أفكار هذين الفيلسوفين الألمانيين المثالين، سواء بالتوافق مع بعض الأفكار، أو التعارض معها.

لقد تأثر "بليخانوف" المنظر القدير للماركسية في روسيا "بكانط" جماليا رغم اعتراضه على الكثير من أفكاره، سواء النظرية أو العملية (الأخلاقية) أو الجمالية. وناقش العديد من أفكار "كانط" و "هيجل" عبر دراسته للماديين الروس في القرن التاسع عشر راصدا التأثر بهيجل أو "فيورباخ" أو غيرهما.

ورأى "بليخانوف" أن مهمته مع "هيجل" في علم الجمال، أشبه بمهمة "ماركس" مع "هيجل" في المنطق (الجدلي)، فكما فعل "ماركس" بأن جعل الجدل يمشي على قدميه بعد أن كان يمشي على رأسه عند "هيجل" فعل "بليجانوف" مع علم الجمال. وكانت نزعة "بليجانوف" السوسيولوجية، ومحاولته تأسيس علم جمال مادي، أو على حد تعبيره – علم جمال علمي – هي الشغل الشاغل لدى "بليخانوف"، الذي ارتكز في دراساته على معرفة واسعة بالفسلفة وتاريخ الفن.

لقد حاول "بليخانوف" أن يرد الفن إلى موقعه بين الجماهير، وربطه بالطبقات الاجتماعية. وكان تركيزه على المضمون بشكل كبير، متبعا فى ذلك خطوات "هيجل" و "ماركس"، كما أكد على تغليب الرؤية الاجتماعية على الجماليات اتساقاً مع نظرته الطبقية للفن.

وقد كان "بليجانوف" بمثابة الردّ المباشر على القيصرية ورؤيتها للفن، ولذا كان ردّ فعله أحيانا يتجاوز الفن إلى علم الاجتماع، أو الجمال إلى التحليل الاقتصادى والاجتماعى.

لقد كانت روسيا تجمع فى أحشائها أحدث التيارات الأدبية والفنية، إلى جانب أكثرها رجعية وتخلفا. كانت تنتشر فيها الأفكار التقدمية والعلمانية إلى جانب الشعوذة، والفكر الغيبى، والكهنوتية. كانت أرضاً خصبة للفن ، والمدرسة المستقبلية، والشكلية، وفى نفس الوقت كانت مرتعاً للاتجاه الواقعى بكل الوانه. وكانت أيضا حقلاً للتجارب فى عصر يموج بالثورة والتمرد. فتجّسد فيها الفكر المادى، سواء باتباع أفكار "فيورباخ" أو "ماركس"، كما كان هناك الهيجليون، والكانطيون، وأيضا أنصار اللبرالية، بل والحكم القيصرى المطلق.

فى هذا الخضم كان "بليخانوف" يؤسس علم الجمال المادىّ. ثم كان الواقعيون الروس من المتعاطفين مع الثورة، وكان أيضاً "تروتسكى" الذى دخل المعمعة من أجل حسم الصراع الدائر بين الاتجاهات المتباينه. فكان بنزعته التحررية، ورؤيته المباينة للآراء الرسمية – رغم أنه كان واحدا من أهم الراسخين فى السلطة – ثم فيما بعد معارضاً فمنفياً خارج البلاد – كان "تروتسكى" برؤيته المادية الجدلية يحاول أن يضع النقاط على الحروف، ويُفسح مجالاً للفن فى صدر الثورة، ويفتح ثغرة فى أذهان الدوجماطيقية الجامدة، فيحاور المستقبليين والشكليين بحدق ومهارة، فى روسيا، ثم فى المنفى – يقف مع السوريالية، و "أندريه بريتون". وقد كانت آراؤه مع اتساع أفقها، وثوريتها وتحررها، تشوبها روح رجل السياسة.

وقد مرت الواقعية فى روسيا الاشتراكية بمنعطفات، وثار جدل كبير حول الفن المعبّر عن الثورة هل هو فنّ البروليتاريا إن كان هناك ما يمكن تسميته بهذا

الإسم؟ أم هو الفن الذى يقف مع التحرر الإنسانى؟ ما نوع الواقعية التى يجب أن تسود؟ هل هى تاريخية أم اشتراكية أم برولتيادية؟

وفى أتون هذا الصراع ولدت الواقعية الاشتراكية كتعبير عن الرؤية الجمالية فى روسيا وانتشرت إلى خارجها ودار صراع حول تحديد طبيعة هذه الواقعية، وحدودها، وعلاقتها بالاتجاهات الأخرى، واقعية كانت أو غير واقعية. وكان الصراع يعبر عن ضيق الأفق أحيانا، وأحيانا أخرى عن رؤية جمالية أكثر اتساقاً مع طبيعة الفن.

وقد عانت هذه الفترة من تصوّرات متناقضة حول الحداثة، والاتجاهات الحداثية، ولذا كان السجال عنيفا فى أحيان كثيرة مع اتجاهات، وكتابات تمثل قيمة فنّية عالية فى العصر الحديث.

لقد كانت المعضلة التى واجهها الفن، سواء مع الاتجاهات المثالية أو المادية هى محاولة احتوائه ضمن نسق جامد فى أحيان كثيرة، وإضفاء دور محدّد عليه، بقطع النظر، عن اتّساق هذا مع الفن أو عدم اتّساقه.

ونحن فى هذا الكتاب، وعبر نماذج مختارة، نحاول أن نقدم آراء الاتجاهين، حتى يتسنّى لنا الوقوف على أهم الأفكار التى تردد صداها لديهما بشأن القيم الجمالية والفن.

الفصــل الأول

مــا الفــن ؟

نشأة الفـــن:

"لما كان العمل هو عملية يشترك فيها الإنسان والطبيعة "وفيها يبدأ الإنسان من تلقاء نفسه، ينظم ويسيطر على ردود الأفعال المادية بين نفسه والطبيعة. فهو يضع نفسه فى مقابل الطبيعة على أنه قـوة من قواها، وهو يطلق للحركة ذراعيه ورجليه ورأسه ويديه، والقوى الطبيعية لجسمه لكى يمتلك منتوجات الطبيعة بشكل يتفق مع حاجاته"[1]. وقد كان الإنسان، بقدرته على السيطرة على أطرافه، وخاصة استعمال يديه فى تشكيل مواد الطبيعة وتغيير حالتها، مما يشكل فارقًا جوهريًا بينه وبين سائر كائنات المملكة الحيوانية. وقد كان العمل هو "الطبيعة الدائمة والظرف الاشتراطى الذى يفرض نفسه على الوجود الإنسانى"[2] . فالإنسان فى هذه العملية يقوم بتبديل الطبيعة وتحويلها بدءًا من اختراع أو صناعة أكثر الأشياء بدائية حتى أشدها تعقيدًا.

"إن العمل الذى خلق عند الإنسان الحاجة الجمالية، أعطى هذه الحاجة أشكال التعبير الأولية"،[3] وقد كان تطور الحواس الإنسانية عبر سيرورة العمل،

(1) ماركس، كارل: رأس المـــال، المجلـد الأول - نيويـورك ١٩٤٧ - ص ص١٥٦، ١٥٧.

عن: فنكلشتين، سيدنى: الواقعية فى الفن، ترجمة مجاهد عبـد المنعـم مجـاهد، مراجعة يحيى هويدى - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشـــر والترجمـــة، ط٢ - بيروت، ١٩٨٦ ص١٧.

(2) المصدر السابق - ١٦٤، ١٦٥ عن فنكلشتين، سيدنى - مصدر سابق - ص ١٧.

(3) ديمتريفا، ن.أ: الفن - ضمن أسس علم الجمال الماركسى اللينينى - تعريب فـــؤاد مرعى - ج١، دار الجماهير العربية، دار الفارابى، ط٢، (دمشق - بيروت) ١٩٨٧ - ص٣٠٧.

المفتاح الأساسي الذى من أجله تم إبداع الفن. وقد ظل الفن لفترة طويلة فى اتصال دائم مع العمل وغير منفصل عنه، ولم ينفصل عنه إلا بعد أن نضج الفن، وذلك بنضج الإنسان وتقدمه، عبر التغيرات الاجتماعية وزيادة سيطرته على الطبيعة.

"ورغم أن المظاهر الأولى لما نسميه الآن إبداعا فنيا يعود إلى فترة ما قبل التاريخ فهى ليست قديمة كالعمل نفسه. فقد ظهر الإبداع الفنى بعد أن مهر الإنسان فى أدوات العمل. وهناك فترة تاريخية طويلة لربما بلغت الألوف من السنين، كان الناس يعرفون بها إنتاج الأشياء الضرورية لتحصيل الغذاء، ولكنهم لم يفعلوا خلالها شيئا يشبه الفن. فمن الضرورى للعقل واليد أن ينضجا ليبدعا، وقد جرى هذا النضج خلال عملية تملك العالم المحيط عن طريق العمل.[4]

لقد احتاج الإنسان إلى وقت طويل كى ينجز بعض حاجاته الضرورية ويتغلب على ندرتها فى الطبيعة، وكان العمل وسيلة من وسائل التغلب على هذه الندرة أو السيطرة على الطبيعة. وقد كان ارتباط الفن بالعمل وثيقا لأن الإنسان كان يصنع الأدوات التى تساعد على تلبية حاجاته، وكان (يبدل) الطبيعة ويحور الواقع حتى يتلاءم مع ضروراته وكان هذا هو بداية الفن.

"فالعمل كان أحد الينابيع المباشرة و عنصر رئيسى من عناصر فنون الحركة، فى الشعر وفى الموسيقى: عنصر الإيقاع والوزن[5]. والعمل الجمعى عمل إيقاعى، فإطلاق صوت مبهم يكون فيه استغناء عن "بذل الجهد العنيف، وهذا الصوت ينم عن الإيقاع. وقد أنجبت هذه الشروط المادية أغانى العمل الشعبية الخاصة بكل حرفة: غناء ملاحى الزوارق، حداء القوافل، أغانى بذر الحبوب. أغانى الحصاد أو القطاف عند المزارعين، وكثير غيرها مما يحفل به الفن الشعبى فى جميع الأصقاع"[6]

---

[4] المصدر السابق – ص٣٠٧.

[5] لالو، شارل: الفن والحياة الاجتماعية – ترجمة عادل العـــوا – دار الأنـــوار ط١ – بيروت – ١٩٦٦ – ص١٩.

[6] نفس المصدر – ص٢٠.

ولقد كان الفن والعمل متّحدين فى الأساس. فلا وجود فى المجتمعات البدائية لشعر غنائى لا ينشد، وكذلك فإنه لا غناء إلا وهو مرتبط بالأصل بحركة من حركات الجسد .. ولقد استمدت اللغات، فى تشييدها للغة الشعرية الإيقاعات من الخارج - أى من الواقع - والحركات المرتبطة بالعمل، هى وحدها التى تتبع بالضرورة قوانين مستقرة، وهى وحدها الحركات المنتظمة.[7]

ولقد كان استخدام كلمة "فن"[8] - فى العصور القديمة - من الأتساع بحيث أنه يشمل أمورًا لا تدخل ضمن نطاق الفن الآن، وكانت تعنى - فيما تعنى - تبديل طبيعة الشئ، أو صناعة شئ ما. أى القيام بعمل ما تجاه المادة المعطاة.

"والفاعلية الشخصية للإنسان، أى العمل، هى بالطبع عامل حاسم فى الفن وهى تمكننا من فهم شكله المنجز. والأعمال الخاصة بالنفع والاستخدام والفن التصويرى هى نتاج الحركات البارعة والمتحكم فيها للأيدى عندما ترشدها العين والعقل"[9]

فقد كان تطور المخّ فى الإنسان، وأطرافه، خاصة الأيدى، وسيطرة المخّ على حركات هده الأيدى، من أهم الأمور التى ساعدت على إنجاز الإنسان لأعماله، ومن ثم تطور حركاته وسيطرته عليها. لتصبح فيما بعد ذات طبيعة فنية.

"ولقد ظهر الفن فى المجتمعات البدائية بشكلين أساسيين:

الشكل الأول: هو شكل موضوع النفع المادى، مثل الأدوات والأسلحة، فقد ظهرت الأدوات البحرية فى العصر الباليوليتى الأدنى أو العصر الحجرى القديم، وكانت فى البداية أحجارًا بسيطة تم انتقاؤها بسبب شكلها ثم جرى شظفها وأخذ فى تشكيلها تمامًا لملاءمة الحاجة الإنسانية،

---

[7] نفس المصدر - ص٢٢.

[8] سوف نشير إلى ذلك فيما بعد.

[9] فنكلشتين، سيدنى: مصدر سابق - ص٢٣.

وكانت صناعة الفخار أحد الإنجازات الكبيرة التى قام بها المجتمع البدائى وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم حاجات الإنسان".[10]

وقد ظهرت الآثار الأولى للفن قبل الميلاد بحوالى ٤٠ – ٣٠ ألف عام. وكانت عبارة عن أدوات مصنوعة من الحجارة ومن قرون الحيوانات. "ونشأت فى العصر الباليوليتى الأعلى أيضًا الفنون المسرحية القائمة على البروفات الجماعية للصيد وما يتعلق بها من طقوس سحرية ويمكن الافتراض أنه من الصرخات الحربية الإيقاعية نشأ ما يشبه الشعر والموسيقى فى عصر اندماجهما الأول".[11]

"أما الشكل الآخر للفن فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية فالعادات العملية السحرية فى المجتمع المشاعى البدائى كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة، وهى محاولة قامت على أساس الاعتقاد بأن محاكاة هذه القوى إنما تمنح الإنسان قوة للتغلب عليها"[12]

ففى المجتمعات البدائية كانت هناك طقوس خاصة بالصيد فتقلد حركات الحيوانات التى يتم صيدها كما تقلد إجراءات الصيد نفسه. وقد كانت "النماذج التزينية التى تقتبسها القبائل القناصة من الطبيعة تؤخذ من الأشكال الحيوانية أو الإنسانية وحدها دون سواها. إنها تختار أكثر الأشكال التى لها أكبر قدر من الفائدة العملية"[13].

---

[10] نفس المصدر – ص٢٠.

[11] ديمتربفا ن.أ: مصدر سابق – ص٣٠٨.

[12] فنكلشتين، سيدنى: مصدر سابق – ص٢٠.

[13] بليخانوف، جورجى: الفن والتصور المادى للتاريخ – ترجمة جورج طرابيشى – دار الطليعة للطباعة والنشر – ط١ – بيروت – ١٩٧٧ – ص٨٢. والنص اقتبسه بليخانوف من إرنست غروس: بداية الفن – فريبوغ ولايبزيغ ١٨٩٤ – ص١٤٩.

فالفن البدائي يعكس على خير وجه حالة القوى الإنتاجية بحيث يكون هو المعوّل عليه في الحكم على هذه الحالة إذا ما حدث التباس في الموضوع. وقد كانت الصور الحيوانية - لدى الإنسان البدائي - تحتوي على مغزى سحري، "ويذهب الافتراض إلى القول بأن الرجل البدائي يؤمن بأنه في حال تجسيمه للحيوان، إنما يكتسب بهذه الطريقة قوة السيطرة عليه، وهي وسيلة ناجحة لأصطياده لأجل الطعام"(١٤) .

وقد كان الفن السحري المتمثل في رسم الحيوانات في الكهوف من قبل الإنسان البدائي، يتم إنجازه لضمان الصيد الناجح للحيوانات الحقيقية. تمامًا مثل الفن الهندي الأمريكي الذي درسه فرانز بوس Franz Boas أن الرسم التخطيطي لطفل من الأطفال إنما يعبر عن صلاة من أجل صحة الطفل وصورة الغزال هي صلاة من أجل النجاح في الصيد". وهذه الصور هي أيضًا من منتوجات العمل من حيث هو عملية. ويتم إجراؤها بشكل ضروري بمقتضى خطة جماعية.(١٥)

وإذا كان "السحر" يعدّ سببًا من الأسباب التي أدت إلى نشوء الفن، فإن ما يعزى إلى جهل البدائيين بالأسباب الحقيقية لا يمكن أن يكون هو جوهر نشأة الفن، ذلك لأنه كانت النتيجة سوف تكون هي عدم وجود الفن في العصر الحديث نظرًا لغياب الأسباب التي أدت إليه. ولكن الأمر غير ذلك تمامًا، لأن الإنسان البدائي، رأى أنه كان في إبداعه الفن ينزع إلى ما هو مفيد من الناحية الواقعية، إلا أنه عند تفسيره كان يضع مكان ما هو متعين تصورًا آخر متخيّلا "فكان يتصور أنه عندما يرسم صورة وحش فإنما يسيطر على الوحش الحقيقي، رغم أن رسم الوحش لم يكن يحمل له أية سيطرة مباشرة عليه. ولكنه كان يحمل فائدة أقل مباشرة بكثير بيد أنها أساسية وهامة للغاية للتطور اللاّحق للإنسان ذاته. إذ أنه إذ يرسم الوحش يتعرف عليه ويثبت

---

(١٤) ريد، هربرت: الفن والمجتمع - ترجمة فارس متري ظاهر - دار القلم - ط١ - بيروت - أغسطس - ١٩٧٥ - ص ص ٢١، ٢٢.

(١٥) راجع فنكلشتين، سيدني: ص٢٢.

معلومات عنه، ويتعلم بنفسه الإبداع على غرار الطبيعة، لقد كانت تلك أول معرفة مركبة للعالم"[16]

إن نظرية السحر تفسّر جزئيًا المعنى الذى كان يراه الناس البدائيون فى أعمالهم، ولكنها لا تستطع أن تفسر معنى هذه الأعمال الواقعى والضرورى تاريخيًا.[17]

وفى إطار ارتباط الفن بالعمل، نجد التأثير الكبير لطبيعة العمل، والحياة الاجتماعية التى يعيشها الإنسان على نوع الفن، وتفصيلاته.

ولقد كانت ضرورة الارتحال الدائم بالقطعان لارتياد مراع جديدة سببًا فى عدم وجود فن معمارى حقيقى عند بدو "آسيا". ولكن كان صوف الحيوانات وجلودها، دافعًا إلى أعمال النسيج والسجاد والجلد وهى أعمال تيسّرها وتفيد منها حياتهم المتنقلة.[18]

وهذا يفسّر إلى حد كبير كيف أن مناطق شاسعة فى آسيا ظل الناس يعيشون فيها فى الخيام حتى وقت قريب جدًا.

ولقد رأى "سيدنى فنكلشتين" أن "الفن فى المجتمع البدائى يرتبط ارتباطًا مباشرًا بالعمل من حيث هو عملية، والذى يكون النسيج الكلىّ للحياة الاجتماعية. فليست الطقوس السحرية جزءًا من تنظيم حياة القبيلة فحسب، بل تباشر حتى الحرف الفنية على أساس اجتماعى أيضًا"[19] .

وهكذا لقد كان الفن (بمعنى من معانيه) تعبيرًا عن حاجات ضرورية للإنسان، واختلطت فيه المنفعة مع الصنعة، كما اختلط فيه الدين مع الممارسة الفنية. وهو – أى الفن – "لم ينشأ كترف روحى بسبب فيض الطاقة، وإنما كحاجة ملحة فى المعرفة والتعميم تطلبتها ظروف النشاط العملى ذاتها. على هذا الشكل فقط كان يمكن تفسير ظهور الفن فى ظروف التطور الأقتصادى البدائى الضعيف للغاية. فى

---

[16] ديمتريفا، ن.أ.: مصدر سابق – ص ص ٣٠٩، ٣١٠.

[17] ديمتريفا ن.أ: مصدر سابق – ص٣١٠.

[18] لالو، شارل مصدر سابق – ص٢٩.

[19] فنكلشتين، سيدنى: مصدر سابق – ص٢٣.

هذه الظروف كان من الأهم بكثير للإنسان أن يعرف الموضوع الأساسي لنشاطه العملي من أن يعرف ذاته ككائن اجتماعي. وكانت العلاقات الاجتماعية لا تزال بدائية جدًا، وتربية نمو الشخصيات المستقلة معدومة"[٢٠] .

لقد كان لتخلف العلاقات الاجتماعية فى المجتمع البدائى دورًا بارزًا فى عدم تميز الفن.- بمعناه الآن - عن أوجه النشاط الأخرى، فقد كان بمثابة "الشكل غير المبوب للمعرفة، قد كان علمًا بمقدار ما هو فن"[٢١] فلم يكن فى وسع الفن فى المجتمع" السابق على الطبقات والذى يسود فيه النظام العشائرى البدائى أن يوجد وجودًا قائما بذاته، ويتطور تطورًا مستقلاً، وذلك أولا لأن الوعى الاجتماعى ذاته كان آنذاك غير معقد وغير مجزأ، وثانيا ، وهذا الأهم لأن النزعات الأيديولوجية فى هذا الوعى لم تكن قد تطورت بعد، واكتسبت فعالية وتأثيرًا "[٢٢]

وإذا كان الإنسان هو الموضوع الأساسى للفن، فإن تطور الإنسان وتطور علاقاته الإجتماعية بمثابة الدمّ الذى يجرى فى عروق الفن. وإذا كان البدائى ينظر إلى أدواته على أنها امتداد لعقله وجسمه، وأن أعماله (الفنية) - أو التى تعَد فنية - ليست إلا جزءًا من حياة القنص والصيد، وطقوسه للسيطرة على الطبيعة.

والفن "البدائى ليس (فنًا لذاته)، كما أنه لا يوجد فى الحياة البدائية (علم لذاته). فأوجه النشاط نفسها مثل الحرف والرسم السحرى والطقوس تجسد ما سيمكن التمييز بينه فى الحقب التالية على أنه الحرفة والعلم والدين والقانون والتاريخ والحكمة"[٢٣] . وإن كان من الممكن التمييز بين ما هو فنى وما هو علمى إلى حد ما - فى الحياة البدائية إلا أن التمييز لم يكن متيسرًا فى كل الحالات.

---

[٢٠] ديمتريبفا، ن. أ: مصدر سابق - ص ص ٣١٠، ٣١١.

[٢١] نفس المصدر - ص ٣١١.

[٢٢] بوسبيلوف، غينادى: الجمالى والفنى - ترجمة عدنان جاموس - منشورات وزارة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية - دمشق ١٩٩١ ص٤١٦.

[٢٣] فنكلشتين، سيدنى: مصدر سابق - ص٣٢.

ولم ينشأ الفن لذاتـه إلا فـي المجتمعـات الطبقيـة وذلـك كنتيجـة حتميـة للتمـايزات الإجتماعيـة، وتحـول المجتمـع إلى طبقـات متصارعـة، وكـون إحـدى الطبقات تعيش على منتوجات عمل طبقة أخرى مما أعطى الفرصة للترف والانفصال عن عالم الحاجات الضرورية.

لقد كانت المعارف فى المجتمع البدائى غير متطورة. وغير مجزأة، وكانت الأوهام والتخيلات غالبًا ما تطغى على العكس الصحيح لخصائص الواقع وعملياته ونظمه، وكانت نظم حياة الطبيعة تدرك آنذاك على شكل تجسيد لظواهرها وقواها وعملياتها. وكـانت المنتجات التصويرية البدائية تتضـمن المنظومات الأيديولوجية القادمة من (دينية، وفلسفية، وخلقيـة، وفنيـة) بالإضافـة إلى بـذور العلـوم الطبيعيـة القادمة.[٢٤]

يقول أرنولد هاوزر:

"إن فنان العصر الحجرى القديم عندما كان يصوّر حيوانًا على صخـرة، كان ينتج حيوانًا حقيقيًـا. ذلـك لأن عـالم الخيـال والصـور، وجمـال الفـن والمحاكـاة المجردة، لم يكن قد أصبح فى نظره ميدانًا خاصًا قائمًا بذاته، مختلفًا عن الواقع التجريبى ومنفصلًا عنه. ولم يكن قد واجه المجالين المختلفيـن بعد، وإنما رأى فى أحدهما استمرارًا مباشرًا، متجانسًا للآخر. وهو يتخـذ من الفن نفس الموقف الذى أتخذه ذلك الهندى الأحمر المنتمى إلى إقليم "سيو Sioux" الذى تحدث عنـه "ليفى برول Lévy - Bruil. والذى قال عن باحث رآه يقـوم بإعـداد رسـوم: "إننـى أعلم أن هذا الرجل قد وضع كثيرًا من ثيراننا البرية فى كتابه. لقد كنت هنـاك عندما فعل ذلك، ومنذ ذلك الحين لم تعد لدينا ثيران"[٢٥]

---

[٢٤] بوسبيلوف، غينادى: مصدر سابق - ص٤١٨.

[٢٥] هـاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة فؤاد زكريـا - مراجعـة أحمد خاكى - دار الكاتب العربى للطباعـة والنشـر - القـاهرة - ١٩٩٨ - ص ص١٨، ١٩. وقد اقتبس هاوزر نصاً مـن (ليفـى بـرول: الوظـائف الذهنيـة=

لقد كان الإنسان البدائى لا يفصل بين الفعل الحقيقى والتمثيل السحرى له، كما كان يعتقد بأنه فى الوقت الذى يصوّر فيه حيوانًا، كأنه أنتج هذا الحيوان حقيقية. والقول الذى يراه البعض بأن فنون العصر الحجرى القديم هى صور زخرفية، هو فى رأى "هاوزر" تفسير غير مقبول تكذبه الشواهد، وذلك أن "التصاوير كثيرًا ما تكون مختبئة فى أركان من الكهوف لا يمكن الوصول إليها، ولا يتسرب إليها شعاع من الضوء، أى فى موضع يكون من المستحيل فيه أن تستخدم على أساس أنها زخارف"[٢٦]

وإذا كان الباحثون قد أكدوا على أن الشرطين الأساسيين للفن هما: فكرة المحاكاة، وفكرة إنتاج شئ من لا شئ، أى نفس إمكانية قيام الفن الإبداعى.فإن "هاوزر" يرى أنه ربما كانتا قد ظهرتا فى عصر التجريب والكشف السابق على العصر السحرى. ولكن الطابع الآلى للأعمال الناتجة عن ذلك يؤكد أنها لم تكن تعبيرًا عن مبدأ زخرفى مضاد للنزعة المطابقة للطبيعة.[٢٧]

إنّ ما كان ينتجه الإنسان البدائى كان يختلف كثيرًا فى جوهره عما يمكن أن ننعته بالفن الآن، فقد كانت تختلط فيه أمور كثيرة، السحر، والمنفعة، ومحاولة إنتاج شئ ما يتطابق مع الواقع. أما إنتاج الفن – الذى يحيد عن الواقع فلم يكن ممكنًا فى ذلك الوقت.

فقد كان الإنسان البدائى غير مدرك لطبيعة الحياة الاجتماعية، وكانت المعرفة الأيديولوجية، لا تزال ضعيفة، ولم يبدأ تعقد الوعى الاجتماعى وتجزؤه إلا بعد أن أحرز هذا المجتمع نجاحات هامة فى تقسيم العمل. وقد أدى الصراع الإجتماعى الذى نجم عن الصراعات الطبقية واحتدّ واضطرم بسبب وجود سلطة الدولة، أدّى هذا إلى تطور الأيديولوجيا، وظهر الأدب الاجتماعى الذى أخذت

=للمجتمعات الدنيا.. Les Fonctions Mentales dans Les Sociities Inférieures – ١٩١٠ – ص٤٣.

[٢٦] هاوزر، أرنولد –المصدر السابق – ص١٩.

[٢٧] نفس المصدر – ص ص ٢١،٢٢.

تولد فيه النظريات الاجتماعية - السياسية وتتطور. وفي هذا السياق أخذ الفن يطور في مضمونه وشكله، وأخذت الأشكال القديمة للتصويرية تتحول بالتدريج وتتبدل على نحو يتناسب مع التعبير عن هذا المضمون الجديد.[٢٨]

ولقد كان الإنسان البدائي يتميز بحدّة الانفعالات، وكان التعبير عنها يأخذ أشكالًا مختلفة، ويمثل أهمية كبرى بالنسبة له، فالفن الذي يعد ترفًا بالنسبة لعصرنا هذا، كان بمثابة الطقس السحري، والشئ عظيم الفائدة للبدائي.

يقول "تايلور": "يمكن أن يبدو الرقص لنا، أناس العصر الجديد، تسلية غير مجدية، لكنه في مرحلة طفولة الحضارة كان الرقص مليئًا بأهمية جليلة حارة العواطف. إن المتوحشين والبرابرة يستخدمون الرقص كتعبير عن الفرح والحزن والحب والغضب، وحتى كسلاح للسحر ووسيلة للعبادة"[٢٩]

ويمكننا القول بأن الفن كان بمثابة "الشكل العام للمعرفة قبل كل شئ ولكن التعميم الجمالي لم يكن آنذاك جماليًا تمامًا، لأن آفاق مشاعر الإنسان البدائي كانت مقيدة ببداية النمط الاجتماعي، ووحدة جانب العلاقة بالعالم، إنه كما يرى "ماركس" ليس في إبداعه مثلا جمالية مدركة بالوعي؛ فالإنسان ما زال بعيدًا عن معرفة ذاته جماليًا[٣٠]. وقد احتاج الإنسان إلى وقت طويل، شمل تغيرات اجتماعية، وتغيرات سياسية نجمت عن تغيرات في طبيعة العلاقات الإجتماعية والاقتصادية، والسيطرة على الطبيعة، حتى يبدأ بهذه المهمة - أي إدراك ذاته جماليًا.

وهكذا نجد أن الفن كان مختلطًا بالسحر والدين والعلم، والعمل، ولم يكن معروفًا بالمعنى الاصطلاحي الذي ندركه الآن. وقد احتاج الفن الجميل إلى وقت طويل خلال المجتمعات المتحضرة حتى يصبح مستقلًا، ومنفصلًا عن الفن التطبيقي، وإن كانت لا تزال هناك بعض الآراء تدأب على الخلط بين نوعي الفن.

---

(٢٨) بو سبيلوف، غ: مصدر سابق - ص ص ٤١٨، ٤٢٠.

(٢٩) تايلور: الثقافة البدائية - ١٩٢٩ - ص٦٧ عن: ديمتربيفا، ن.أ: مصدر سابق - ص٣١٣.

(٣٠) نفس المصدر - ص٣١٥.

تطور معنى الفن

لقد تطورت كلمة فن Art عبر العصور وأخذت معان مختلفة، وقد اعتمدت هذه المعانى بدرجة كبيرة على الهدف أو الدور المنوط بالفن، أو الرؤيا التى تكمن خلف هذا المعنى أو ذاك.

وإذا كانت هناك صعوبة فى تحديد مفهوم الفن، فربما كانت ناشئة عن أننا أمام وجه من أوجه النشاط الإنسانى لا يخضع للأحكام المطلقة ولا يعرفها. فليس بين النشاط الإنسانى نشاط أسرع فى التطور، وأمضى فى الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النشاط الفنى.

"إن استخدام كلمة فن بنفس المفهوم الحالى لها لم يكن معروفًا فى مصر القديمة، رغم انتعاش حالة الفنانين فى ذلك الوقت وقيامهم بدور حيوى فى إيجاد وتطوير الأشكال المادية للحضارة الفنية. وإذا كان هناك وعى لدى المصريين القدماء بالفن فإنه لم يخرج عن إدراكهم للتجربة الدينية ... ومصر كغيرها من الشعوب القديمة، كانت متأثرة بالسحر إلى حدّ كبير، وبوجود قوى خفية خارقة "فوق طبيعية" يجب إرضاؤها، إما للحصول على مساعدتها، وإما لتحييدها تجنبًا لعداوتها.."[٣١]

"والفن – بالنسبة للمصرى القديم – كان يحمل ذلك المعنى الثانوى الذى يقصد به "البراعة فى الأداء". وبالتحديد القدرة الفائقة على إنتاج أشياء مادية باستخدام الأدوات"[٣٢] وقد كان الفن المصرى كله موجهًا لخدمة هدف محدد، ولذلك كان الفن التطبيقى عظيم الأهمية بالنسبة للفنان المصرى.

ولتحديد معنى الفن سوف نبدأ بمحاولة استكشاف المعنى من خلال اللغة، ولعل ذلك يكون أحد السبل التى تجعلنا ندرك المعانى التى يتخذها الفن.

---

[٣١] الدريد، سيريل: الفن المصرى القديم – ترجمة أحمد زهير – مراجعة محمود ماهر طه – وزارة الثقافة، هيئة الآثار – القاهرة – ١٩٩٠ ص١١.

[٣٢] نفس المصدر – ص١١.

جاء فى (لسان العرب)[٣٣] أن الفن واحد الفنون، وهى الأنواع. والفن: الحال، والفن: الضرب من الشئ، والجمع أفنان، وفنون .. يقال وعينا فنون النبات، وأصبنا فنون الأموال ... والفن الطرد. وفنّ الإبل يفنّها فنًا إذا طردها، وقال الجوهرى، فنًا أى أمرًا عجبًا .. والتفنين: التخليط، والفنون: الأخلاط من الناس.

وفى هذا ما نجده بعيدًا كل البعد عن معنى الفن، اللهمّ إلا القول بأن الفن: أمر عجب، والرجل المفنّ" أى الذى يأتى بالعجائب. ولكن المعنى الصريح لكلمة فن، سواء الفن الجميل أو الفن التطبيقى بمعناه الآن لم يكن ذا بال بالنسبة "لابن منظور".

"والفن بالمعنى العام جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة، جمالاً كانت، أو خيرًا أو منفعة. فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمى الفن بالفن الجميل، وإذا كانت تحقيق الخير سمى الفن بفن الأخلاق، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمّى الفن بالصناعة. ومعنى ذلك أن الفن مقابل للعلم لأن العلم نظرى، والفن عملى، ومضاد للطبيعة من حيث أفعالها لا تصدر عن روية وفكر"[٣٤]

وكذلك إذا أمعنا النظر فى كلمة فن فإننا نجد أن المصطلح اليونانى الخاص بالفن (ΓЄvγ)والمعادل اللاتينى له (ars) لم يشر أحدهما بصفة خاصة إلى الفنون الجميلة "Fine Arts" بل طبقًا على كل أنواع الأنشطة الإنسانية التى يمكن أن تسمى حرفًا Crafts أو علومًا Sciences. ومع أن علم الجمال الحديث أكد على حقيقة أن الفن لا يمكن تعليمه، إلا أن القدماء فهموا الفن على أنه ما يمكن بواسطته تدريس شئ ما. لقد كانت التعبيرات القديمة المتعلقة بالفن تقرأ وتفهم كما لو كانت تعنى فى الفهم الحديث "الفنون الجميلة". وقد أدى ذلك – فى بعض الأحوال –

---

[٣٣] ابن منظور؛ لسان العرب – جـ٣ – دار صادر ط٣ – بيروت – ١٩٩٤ – ص ص ٣٢٦ ، ٣٢٧.

[٣٤] صليبا، جميل: المعجم الفلسفى – جـ٢ – دار الكتاب اللبنانى – دار الكتاب العربى – (بيروت – القاهرة) – ١٩٧٩ – ص١٦٥.

إلى أخطاء جسيمة حين كان الكتاب القدامى لا يقصدون الإشارة إلى الفنون الجميلة فحسب.

فحينما عارض اليونانيون الفن بالطبيعة كانوا يفكرون فى النشاط الإنسانى بصفة عامة. وعندما قارن أبقراط Hippocretes الفن بالحياة كان يفكر بالطب، وعندما أعيدت المقارنة بواسطة "جوته Goethe"، "وشيلر Schiller" مع الإشارة إلى الشعر فقد أوضحت الطريق الطويل للتغيير الذى اجتازه مصطلح الفن بعيدًا عن معناه الأصلى.[٣٥]

ولم يكن لدى اليونانيين كلمة خاصة تشير إلى الفن بمعنها المألوف بل كانت كلمة (ΓЄvγ) والتى تعنى (تقنية) والتى تباين قليلًا فى معناها كلمة فنArt الحديثة كانت تعنى صنع شئ ما، وإدراك صورة ما فى هيولى، فالفنان منتج وصانع[٣٦].

إنها أى كلمة (ΓЄvγ)) اليونانية "تعنى القدرة على إنجاز شئ ما، أى مهارة يدوية فى أكثر الأحوال مثل العمل فى قطع الأخشاب أو بناء السفن .. ومثل كلمة أخرى تشبهها فى الدلالة (vήχάvγ) وهى لا تشير فحسب إلى المهارة، بل أيضًا إلى منتوجات المهارة. الأعمال وفنون الشر Evil Arts، والفن ليس فطريا Innate بل نتيجة لتعلم المهارات. وفى اللاتينية فإن الكلمة التى تناظر الكلمة اليونانية السابقة

(35) See: Kristeller, Paul OSKar: The Modern System of The Art, in (Weitz, Morris) Ed. Of the Problems in Aesthetiscs, Macmillan Publishing Co. 2nd ed. N.Y 1970 P. 111.

(36) See: Grey, D. R. : Art In The Repulilic, Philosply, Vol XXVI, No. 103, October, 1952, P. 298.
And Liloyed, G.E.R.: Aristolte The Growth Structure of His Thought, Cambridge Un. Press., 4the Ed. London, 1980, P274.

هى كلمة Techne. وقد عبر عن المعنى أخيرًا بكلمة ars والتى جاءت مساوية للكلمة اليونانية فى المعنى.[٣٧]

"لقد ثبتت فى كل اللغات العلاقة العضوية بين الفن وبين دائرة واسعة من مختلف أنواع المهارة والخدمة والخبرات العملية للإنسان. وفى المراحل المبكرة من تطور المجتمع كانت الصلة أكثر وضوحًا"[٣٨] ومن الجدير بالذكر أن كلمة "بوئطيقا Poetica التى أطلقها أرسطو على كتاب الشعر لا تقتصر فى اللغة اليونانية على فن الشعر بل تطلق على كل الفنون سواء منها الفنون النافعة أو الفنون الجميلة، فهى مشتقة من فعل Poein أى ينتج، وما دام شأن الشاعر هو شأن كل فنان منتج فإن كلمة بوئيطيقا تشير إلى الفنون عمومًا"[٣٩]

وقد كان "أرسطو" يرى الفن مساويًا للصناعة أو الحرفة، وهذا بسبب الخلط بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية عند اليونانيين، وإن كان "أرسطو" قد جعل المحاكاة مقصورة على ما يمكن أن نسميه اليوم فنونًا جميلة.

لقد كانت الأساطير اليونانية بمثابة قاعدة نما الفن على أساسها ولكن بالذات كأساطير وحكايات وقصص تربوية، كشكل للتعميم الفنى. وإذا كان الجمالى فى تصور الإغريقيين القدماء يؤدى إلى مفهوم النظام المنسجم والتناسق من ناحية، فهو يفهم من ناحية أخرى على أنه صفة (أفروديت)، أى تجسيد لأفراح الوجود المحسوسة. وقد شاع رأى بأن الفن الإغريقى فى الفترة الكلاسيكية قد تجنب

---

(37) Argon, Giulio Carlo: Art in Encyolpedia of World Art - MeGrow - Hill Book Company, New York, Vol IP.P. 766 - 767.

(٣٨) رازومنى، ف. أ. & نيدوشيفين، غ. أ: الفن ودوره فى حياة المجتمع، ضمن كتاب أسس علم الجمال الماركسى اللينينى - تعريب فؤاد مرعى، جـ١ - (دار الجماهير العربية - دار الفارابى) (دمشق - بيروت) - ١٩٨٧ - ص٢٥٦.

(٣٩) مطر، أميرة: الفلسفة عند اليونان - دار النهضة العربية - القاهرة، ١٩٧٧، ص٣٤٩ - ٣٥١.

موضوع العمل. ولكن هذا الرأى مبالغ فيه كثيرًا. فعلى المزهريات الإغريقية نجد رسوم العمل فى ورشة الحدّادة وفى دكّان الحذّاء ومناظر لجمع الزيتون وعصر الزيوت وغير ذلك.[40]

وإذا كان لا وجود لتميز بين ما يسمى بالفنون الجميلة والفنون التطبيقية فى العصور القديمة. "فإننا بالنسبة ل(دانتى) "وتوما الأكوينى" نجد الأمر لا يختلف كثيرًا. فقد رأى القديس " توما الاكوينى" أن صناعة الأحذية والطبخ والشعوذة Juggling والنحو والحساب ليست أقل من الفنون، وهى بمعنى أخر(فنون) أكثر من التصوير والنحت الموسيقى، حيث أن الشعر والموسيقى لم يوضعا فى مجموعة واحدةولو كفنون محاكاة"[41] .

وقد أبدى العلماء وجهات نظر متباينة حول معنى وجوهر الفن الأوربى فى العصور الوسطى. فلقد دعّم(فيولى لى ديوك) الباحث فى فن العمارة القوطى، الرأى الذى أورده قبله (فيكتور هوجو). فرأى أن الأعمال القوطية جسدت البداية الإرادية والإندفاع الإبداعى للفئة الثالثة النامية كما جسدت الروح الديمقراطية لنضال المدن ضد الروابط الثيوقراطية. ولكن على العكس من ذلك فإن(أميل مال) العالم الفرنسى الذى درس فن الأيقونات القوطية والرومانية فى علاقتها بالمصادر الدينية– نراه يربط بين فن القرون الوسطى ومبادئ الكنيسة التى تحدد مواضيعه وتحدد كذلك ترتيبها وكيفية تنظيمها ووضعها، وتوصل إلى استنتاج أن الفن كان تجسيدًا للفكر الكنسى وأن الفنانين شارحون وديعون له. وقد كان تأثير الكنيسة كبيرًا خاصة إذا علمنا أنها كانت(الزبون) الرئيسى المطلق الصلاحية فى تعامله مع الفنانين[42].

---

(40) ديمتريفا، ن.أ: مصدر سابق، ص٣٢٥ - ٣٣١.

(41) See Grey , D.R.: op. Cit p20.
And Also Liloyed, G.E.R: op Cit. P. p. 278 & 279

(42) ديمتريفا، ن.ا.: مصدر سابق - ص ص ٣٣٥ ؛ ٣٣٦

وإذا كان الفن فى العصور القديمة والعصور الوسطى قد ختلط بدرجات متفاوتة مع غيره، وكان غير مستقل تمامًا، سواء فى صلته بما هو نافع أو بما هـو دينـى وأخلاقى. فإننا نجد أنه قد تباينت الآراء فى العصر الحديث حول مفهوم الفن، بين آراء تجعل الفن نشاطًا خاصًا. ونمطًا متميزًا من أنماط الفعل الإنسانى، ينفصل عما عداه، وبين آراء لازالت تخلط بين الفن وأنشطة إنسانية أخرى.

ولقد بدأ الانفصال بين الفن وغيره من الأنشطة بشكل أولى فى عصر النهضة إذ طُرحت موضوعات جديدة، وبدأت تظهر مضامين جديدة. فقـد بـدأت المثـل الجمالية تظهر عبر الصور الفنية للشخصيات الإنسانية بكل تعقيداتها الحياتية. وقد ظهر الإنسان ككائن حى يحمل التطلعات المثالية. إن مصير "أوديب" عند "سوفكليس" تراجيدى وكذلك مصير "هاملت" عند "شكسبير". ولكن بطل المأساة الإغريقية يعانى من قوة القدر الخارجية، أما بطل "شكسبير" فيحمل مصيره فى ذاته. والتناقضات الاجتماعية تنعكس فى تناقضات شخصيته. إن الأبطال السامين والمنحطّين فى الفن الإغريقى منفصلين بعضهم عن بعض بوضوح كأقطاب ثابتة، أما "دون كيشوت" فهو فى الوقت نفسه سام مضحك و"سانتشو" منحط ومؤثر.[٤٣]

وإذا كان الكلاسيكيون المحدثون ابتداء من إيطالى القرن السادس عشر حتى الأب "باتو" فى مؤلفه "الفنون الجميلة ترجع إلى مبدأ واحد" (١٧٤٧) قـد فارقوا مبدأ المحاكاة، وقالوا إن الفن لا ينقل الطبيعة على نحو عام ودون تمييز وإنما ينقل الطبيعة الجميلة. فإن "جان جاك رسّو" قد رفض هذه النظرية، ورأى الفن فيضًا من العواطف والمشاعر لا وصفًا أو إعادة للعالم التجريبى. وأصبح لزامًا على نظرية المحاكاة التى بسطت نفوذها قرونًا أن تفسح المجال لفكرة جديدة ومثال جديد – لمثال "الفن الشخصى".[٤٤]

---

[٤٣] نفس المصدر – ص٣٦٠.

[٤٤] كاسيرر، إرنست: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقـال فـى الإنسـان، ترجمة إحسان عباس- مراجعة محمد يوسف نجـم. (دار الأندلـس – مؤسسـة فرانكلين) (بيروت- نيو يو رك)- ١٩٦١ ص ص ٢٤٥ &٢٤٦

وقد كانت آراء "رسو" الخاصة بلا أخلاقية الأدب، ورفضه للمسرح، واقتراحه بدلا من إقامة المسارح إقامة الأعياد الشعبية، وذلك من خلال رؤية طوباوية، تحفل بالعديد من التناقضات خاصة في مجال الفن.

أما كانط (١٧٢٤ – ١٨٧٤)[٤٥] مؤسس المثالة الكلاسيكية، فقد وقف في وجه مدرسة كريستيان وولف (١٦٧٩-١٧٥٤) الذى حاول تجديد مدرسية العصور الوسطى. ورأى – أى "كانط" – الدين من وجهة نظر عقلية (الدين فى حدود العقل). وأن الفن وليد العبقرية، وإنه تقديم جميل لشئ ما، وهو لعب موجّه نحو إنتاج موضوع ما. وهو متميّز عن العلم من جهة وعن الصناعة من جهة أخرى. فهو كمهارة يختلف عن العلم اختلاف القدرة عن المعرفة، واختلاف التكنيك عن النظرية، واختلاف العمل عن النظر.[٤٦]

وقد حرص "كانط" على عزل الفن عن الأخلاق فى "نقد الحكم" وجعل مجال الجمال منفصلًا عن كل مجالات النشاط الإنسانى. وبذلك رأى أن الزخارف والنقوش والأرابسك وما شابهها هى التجسيد الأصيل للجميل، حيث لا وجود لأى تصوّر أو غاية. والفن فى رأى "كانط" يعمل بقانونية من دون قانون، وبقصد دون نيّة. إن القانون الذى يبدع العبقرى على أساسه ليس قاعدة عقلية، وهو ضرورة طبيعية نابعة من الداخل. والعبقرية هى سلطة إملاء القواعد، وهى بداية مبدعة مطلقة وتتّسم بالأصالة غير المشروطة ولا توجد العبقرية إلا فى الفن. وقد ميز "كانط" النشاط الفنى عن النشاط العملى. ومن المستحيل وصف طريقة إنتاج الفنان لفنه أو شرحها بشكل علمى. فقد كان تفسيره للإبداع على أساس لا عقلانى، وعلى أنه عمل لا منطقى. وقد جعل العنصر الذاتى فى الجمال عنصرًا مطلقًا. وقد قامت نظريته

---

[٤٥] افسيانيكوف، م. ف، آخرون: المراحل الأساسية فى تاريخ النظريات الجمالية – ضمن – علم الجمال الماركسى اللينينى – جـ١ – ترجمة فؤاد مرعى. (دار الجماهير – دار الفارابى) (دمشق – بيروت) – ١٩٧٨ – ص ١٣١.

[٤٦] انظر، نوكس، أ.: النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوبنهاور) ترجمة محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية – بيروت – ١٩٨٥ – ص ص ٦٨ – ٧٠.

بعيدًا عن الممارسة الفنية وفي تضاد مع الرؤية التاريخية. ورغم فصله الفن عن الواقع، إلا أنه عاد، ورأى أن الجمال هو رمز الخير من الوجهة الأخلاقية، وبذلك ضاعت جهوده في البحث عن حدود بين الأخلاقي والجمالي أو الفني عبثًا وانتهى إلى كون الفن مجرد رمز بسيط للخير.(٤٧)

ويرى "عبد الرحمن بدوي"(٤٨) – في إطار عرضه لفلسفة "كانط" الجمالية – أن "كانط" في تحديده للفن يميزه عن الطبيعة والعلم والصناعة:

(أ) فالفن يتميز عن الطبيعة كما يتميز العمل (Facere) من الفعل (Agere) وناتج الفن يتميز من حيث هو عمل (Opus) من ناتج الطبيعة من حيث هو معلوم (Effects).

وينبغي ألا نسمي فنًا إلا ما ينتج عن الحرية التي تضع العقل أساسًا لأفعالها. ولقد نرى الناس ينعتون بنعت العمل الفني نتاج النحل (خلايا النحل المنتظمة الأشكال) ولكن هذا على سبيل التشبيه والمناظرة.

(ب) والفن بوصفه مهارة إنسانية يتميز من العلم، كما تتميز الملكة العملية من الملكة النظرية. والتكنيك من النظرية والمساحة من الهندسة.

(جـ) والفن يتميز عن الصناعة (أو الحرفة أو المهنة) من حيث أن الفن حرّ بينما الصناعة (أو المهنة أو الحرفة) مأجورة، ولهذا ينظر إلى الفن على أنه لعب، أي نشاط لذيذ في ذاته، أما الصناعة فمجهود أليم لا يجذب إلا بنتاجه (الأجرة) ولهذا يمكن أن يفرض قهرًا وقسرًا.

وقد رأى "كانط" أنه يوجد نوعان من الجمال: الجمال الحر Free Beauty (Pulchritudovage) والجمال التابع Dependent Beauty (Pulchritudo adhaesnes). الأول يفترض أنه لا وجود لتصور لما يجب أن يكونه الموضوع، والثاني يفترض وجود هذا التصور. الأول يدّعي الوجود في ذاته،

(٤٧) افسيانيكوف، آخرون: مصدر سابق – ص ص١٣١ – ١٤٠.

(٤٨) بدوي عبد الرحمن: إمانويل كنت. فلسفة القانون والسياسة، وكالة المطبوعات – الكويت – ١٩٧٩ – ص ص٣٨٤، ٣٨٥.

والثانى كتابع للتصور (الجمال المشروط) ينسب إلى الموضوعات التى تندرج تحت تصوّر الهدف الجزئى الخاص.(٤٩)

أما "يوهان فردريك شيلر" (١٨٥٩ - ١٨٠٥) فقد رأى أن مفهوم الجمال لا ينفصل عن مفهوم الفن. وأن الإنسان (حسّى وروحى) معًا. والغريزة المادية تقيده بالمكان والزمان وتحيله كائنًا سلبيًا محددًا يستظهر دوافع طبيعته السفلية ويعبر عنها. أما الغريزة الصورية فهى ترفع الإنسان إلى المستوى الروحى. تجعله كائنًا محددًا، وفاعلًا. ووظيفة (الفن) لا تقوم لدى "شيلر" فى تعليم وصايا أخلاقية. بل الفن يقود إنسان الحسّ نحو ميدان الواجب والعقل، وهو يسهم فى استعداد الإنسان لإنجاز إلزامات الضمير ووظائف العقل.(٥٠)

كما قرر بأن الشكل هو جوهر الفن ولبّه. والصورة الجمالية لا تكون عند "شيلر" إلا بشرطين:

أن تكون خلوًا تمامًا من كل زعم أو إدّعاء بالتحقق الواقعى، وهو شرط البراءة Canard ويكفى فيها أن تكون من صنع الخيال، هذا أوّلا أما الشرط الثانى فهو أن تكون مستغنية عن كل عون أو مدد يأتيها من الواقع الفعلى، وهو شرط الاستقلال الذاتى Self Dependence(٥١) .

كما عبر "شيلر" عن الفن بأنه نشاط حر، وربط بين الفن واللعب، على أساس أن الفن يرادف الحرية(٥٢)

---

(49) Kant, I.: Citique Of Judgment, Translated with Introduction And Notes By J.H. Bernard, Macmillan Company, LTD, London, 1931, P.81.

(٥٠) نوكس، أ.: مصدر سابق - ص ص٩٤، ٩٥.

(٥١) راجع، شيلر، فريدريش: فى التربية الجمالية للإنسان - ترجمة وتقدم وفاء إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩١ - المقدمة - ص ص: ٦٠ - ٦١.

(52) Podro, Michael: The Manifold in Perception Theories Of Art From Kamt to Hildebrand - Oxford Univerisry Press, London, 1972 P. 41.

ومن الجدير بالذكر أن نظرية "شيلر" فى اللّعب لا تتفق والنظرية التى ظهرت بعد ذلك عن اللعب كمنشأ للفن، والتى أتى بها "سبنسر" و"غروس". إن اللعب فى نظر "شيلر" هو نشاط إنسانى خاص يتميّز بأنه حرّ، على عكس النشاط النفعى الذى تفرضه الحاجة ويحمل طابعًا وحيد الجانب، ففى اللعب تعمل كل قوى الإنسان بتناسق. إن الفن كلعب مبهج فى حين أن الحياة جدّية. و"شيلر" فى وضعه اللعب فى مقابل النشاط النفعى إنما ينتقد تقسيم العمل فى المجتمع الرأسمالى. وقد اعتبر "شيلر" الصورة الفنية غير الواقع وغير الحقيقة وربطها بالأحاسيس والأفكار، ولكن دون أن يطابق بينها وبين الحسّى والروحى. ورأى ضرورة أن يسمو الفنان على الواقع، وفى نفس الوقت يجب عليه أن يبقى فى حدود العالم الحسّى.[٥٣]

يقول "شيلر": "إن الفن لا يبلغ الحقيقة إلا عندما ينقطع تمامًا عن الواقع ويصبح مثاليًا تمامًا .... إن فن المثل الأعلى، وهو الذى أعطى، أو، بالأحرى، منح إمكانية بلوغ روح الوجود وتثبيته فى صيغة ملموسة"[٥٤] .

لقد كان "شيلر" فى رؤيته للفن إنما ينطلق من أسس مثالية، وفى نفس الوقت كان ناقدًا للأسس التى يقوم عليها المجتمع آنذاك. وكان فى تعريفه للفن قد خطا خطوة كبيرة نحو فصل الفن عن سائر الأنشطة العملية الأخرى التى يمارسها الإنسان.

أما "يوهان وولف هانج جوته" (١٧٤٩ – ١٨٣٢) فقد رأى فى مقال له بعنوان (فن العمارة الألمانية): "أن الفن قوة مشكلة قبل أن يكون جميلًا، منذ أمد بعيد، وحين يكون كذلك يكون فنًا صحيحًا عظيمًا، أصحّ وأعظم من الفن الجميل نفسه، لأن فى الإنسان طبيعة مشكلة تظهر نفسها فى فعالية ما حين يكون وجوده مكفولًا ... هذا الفن المشخص هو الفن الوحيد الصحيح وعندما يؤثر فيما حوله من شعور داخلى مفرد متفرد أصيل مستقل، غير مكترث بكل ما هو غريب عنه، بل جاهلًا

---

[٥٣] افسيانيكوف، آخرون: مصدر سابق – ص ص١١٧ – ١٢٢.

[٥٤] جوته ، شيلر : مراسلات – المجلد الأول – ١٩٣٧ – ص ص ٦٣٦ عن: افسيانيكوف: مصدر سابق – ص ١٢٣.

به، عندئذ يكون هو الكل، هو الحيّ سواء أتولد من الوحشة الجافية أم من الإحساس المثقف المتحضر(٥٥)

فقد انتصر الفن المشخص على يد جوته، ورسّو - كما يقول كاسيرر" - نصرًا حاسمًا على الفن الحكائى (أى الذى يعتمد على المحاكاة). ولكن "كاسيرر" يحذرنا من التفسير المتحيّز لهذا الفن، إذ لا يكفى أن ننص مؤكدين على الجانب العاطفى وحده فى العمل الفنى. حقًا إن كل فن مشخص أو معبر فإنه (فيض تلقائى لمشاعر قوية). ولكن يجب أن نحذر تحوّل الفن بهذه الصيغة من نقل الموضوعات إلى نقل حياتنا الداخلية ومشاعرنا وعواطفنا.(٥٦)

وقد جاء فى مقال "جوته" عن "فينكيلمان" وفى أقواله عن "شكسبير" أن الواقع هو الذى يحدّد الصيغ الفنية، كما رأى أن عظمة شكسبير" تعود إلى عصره الذى وصفه بالجبار. ولم يعارض "جوته" العلم بالفن، فقد رأى أن العلم والفن كانا دائمًا نوعين مختلفين من النشاط المعرفى. وعلى الرغم من أن الفن لا يصوّر (المفاهيم) كمفاهيم، فإنه يحتوى على معرفة ما هو هام وقيم وشامل فى الواقع. والحياة هى التى تحدد للفن شكله ومحتواه.(٥٧)

وقد ربط "جوته" الفن بالمجتمع عندما تكلم عن ضرورة أن يكون الفنان معلمًا للشعب لأن الفن الأصيل لا يؤدى دوره إلا عندما يعلم الإنسان كيف يتصرف تصرفًا سليمًا، ويوقظ فيه الرغبة فى العمل الفعال باسم توطيد الحق والخير والجمال فى الحياة. وعلى أساس ذلك رأى أن العنصر الحاسم فى العمل الفنى هو محتواه(٥٨)

وقد تأثر "جوته" بـ "هيردر" و"رسّو" كما ربط بين الفن والحياة الإجتماعية، ورفض القول بأن الفن هو نتاج محض لروح الإنسان وربط بين الفنان وعصره.

---

(٥٥) عن: كاسيرر، ارنست: مصدر سابق ص ص ٢٤٦، ٢٤٧.

(٥٦) نفس المصدر - ص٢٤٧.

(٥٧) افسيانيكوف، آخرون: مصدر سابق - ص ص١٢٦، ١٢٧.

(٥٨) المصدر السابق - ص ص١٢٧ - ١٣١.

أما "جان مارى جويو" (١٨٥٤ - ١٨٨٩)[٥٩] فقد انتقد "كانط" لأنه - أى "كانط" - اعتبر الجميل والمفيد متناقضين وزعم أن الزخرفة العربية أجمل من غادة حسناء. كذلك يخطئ "آلان" لأنه أنكر أن يكون فى تنظيم الأجزاء وفقًا لغاية شيئا من الجمال الفنى. والحق فى نظره أن ترتيب الأجزاء وفقًا لغاية معينة ينطوى على نظام وانسجام .. والنظام والانسجام صنوا الجمال.

ويرى أن علاقة الفن بالواقع وثيقة لأن غاية الفن الحياة أو الواقع وإن كان الفن لا يبلغ هذه الغاية، أى صنع الحياة. كما يربط بين الفن والأخلاق، وذلك تأسيسًا على ربط الفن بالمنفعة (أو الجميل بالنافع) - عندما عارض "كانط" - وانتقد "هربرت سبنسر"، زاعمًا أن الخير هو الغاية الواجب تحقيقها.

ولكن هل كل أثر يؤدى إلى غاية خلقية جميل؟

يجيب "جويو" بأن هذا ليس صحيحًا، ولكن الصحيح هو أن أكبر انفعال فنى يمكن أن نحسّه هو الإكبار الخلقى. والفن الذى يثير فنيًا مشاعر منحطة يهبط بنا فى سلم التطور.[٦٠]

أما "هيجل" فقد رأى أن بوسعنا أن نلتمس هذا الحضور المثالى للروح فى نتاجات الفن على نحو أدقّ بكثير وأعمق مما نجده فى ظواهر الطبيعة. ويرى أننا لا نجد فى الفن الإنسانى مجرد اللّعب أو اللهو، أيًا كانت بهجته أو نفعه، وإنما نحن معنيون بتحرير الروح البشرية من المادة ومن كل الشروط الجزئية المحدودة. وقد اعترض "هيجل" على كل نظرية تحيل الفن إلى عظة أو أداة فى خدمة غاية منفصلة عن الفن وغريبة عنه. والفن كتجسيد حى للفكرة هو جزء من العقل المطلق إلى

---

[٥٩] أبو ملحم، على: فى الجماليات - نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - ط١ - بيروت ١٩٩٠ - ص٨٢.

[٦٠] نفس المصدر - ص٨٤.

جانب الدين والفلسفة. وقد كان فصل "هيجل" للشكل عن المضمون مؤديًا إلى أعتبار الفن نوعًا من التمهيد للفلسفة – على حد تعبير "نوكس"[٦١]

ويعد استخدام الفن كوسيلة من وسائل التهذيب الأخلاقى هو انتهاك لصفته اللاّ نهائية، التى هى بمثابة صفة جوهرية. لأن ما هو غاية فى ذاته هو وحده اللاّ متناهى. أما ما يستخدم كوسيلة لغاية أخرى أبعد منه فهو تابع لغيره، متحدّد بشئ آخر غير ذاته وبما أن الفن محدد بذاته فهو غاية فى ذاته.[٦٢]

ويلخص "هيجل" آراءه الخاصة بالعمل الفنى فى قضايا ثلاث هى:

١- نحن نفترض أن العمل الفنى ليس منتجًا طبيعيًا، بل هو نشاط إنسانى.

٢- إنه يصنع من أجل الإنسان، ويقتبس من العالم الحسّى للإنسان.

٣- لديه غايته الخاصة[٦٣]

وفى هذه القضية الأخيرة (التى ترى أن للفن غايته الخاصة) يتضح أن استاطيقا "هيجل" تنهل من "نقد الحكم" لـ "كانط"، وإن كانت تتجاوزها فى نقطتين جوهرتين[٦٤]: فهى ترفع استاطيقا "كانط "من وجهة النظر الذاتية إلى الموضوعية، كما أن "هيجل" يعطى بحثه فى الجمال بعدًا تاريخيا.

---

[٦١] نوكس، أ.: مصدر سابق – ص ص١٠٤ – ١٠٨.

[٦٢] ستيس، ولتر: فلسفة هيجل – المجلد الثانى – فلسفة الروح – ترجمة إمـام عبـد الفتاح إمام – دار التنوير للطباعة والنشر – ط٣ – بيروت – ١٩٨٣ – ص١٣٥.

(63) Hegel, G.W.F.: On Art, tr. By B. Bosanquet, In (On Art, Religin, Philosophy) Ed. By J.Gelson Gray, Harper Torch books, New York, 1970, p. 60.

[٦٤] جارودى، روجيه: فكر هيجل، ترجمة إلياس مرقس – دار الحقيقة – الطبعة الثانية – بيروت – ١٩٨٣ – ص٢٢٣.

وقد انتقد "هيجل" مبدأ المحاكاة فى الفن قائلا: ينبغى على الفن أن يتخذ له مهمة أخرى غير المحاكاة الشكلية للطبيعة، وفى جميع الأحوال فإن المحاكاة لا يمكن أن تنتج إلا روائع صناعية آلية، لا روائع عن الفن"[٦٥] .

وإذا لاح سؤال عن مضمون الفن، وعما يهدف إليه هذا المضمون فإن "هيجل" يرى أنه فى إيقاظ النفسى؛ وأنه لصيق بالمشاعر والأحاسيس التى تجد مكانها فى الذهن الإنسانى. وبشكل عام فإنه أى الفن- يضع فى متناول الحدس ما هو موجود فى الفكر البشرى. يوقظ مشاعر كامنة، ويضعنا فى حضرة الروح الحقيقة[٦٦]

إيقاظ المشاعر فى داخلنا، وإدخال جميع المضامين ذات المغزى فى حياتنا وإثارة الخلجات الداخلية بواسطة الواقع المحيط بنا، فى هذه جميعًا تكمن قوة الفن وقدرته الخاصة[٦٧]

ويردّ هيجل على الذين يأخذون على الفن أنه مظهر لا يعبر عن ماهية وأنه إيهام بالمشاهد بما يقدمه من حيل وخداع للسمع والبصر أو سائر الحواس بقوله إن الحقيقة لن توجد إذا لم تظهر وتتجل وإذا لم تكن مشاهدة من أحد، وإن لم تكن من أجل ذاتها ومن أجل الروح بعامة. وإذن لا ينبغى أن يوجد الذّم لمجرد الظهور، وإنما للكيفية التى يتم بها الظهور بواسطة الفن ابتغاء تحقيق الحق فى ذاته.[٦٨]

وقد رأى "هيجل" أن محتوى الفن هو الفكرة، أما صيغتها فى التجسيد المحسوس فى صورة. ولكن هذه الفكرة ليست شيئًا مجردًا. وليس الجميل فى الفن هو الفكرة. المنطقية، وإنما تلك الفكرة التى تشكلت فى الواقع، وهى معه فى وحدة

---

[٦٥] راجع، بدوى، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق- الطبعة الأولى- القاهرة - ١٩٩٦- ص ٢٧

(66) Hegel, G.W.F.: On Art, op. Cit. P. 75.

(67) Ibid: P. 77.

[٦٨] بدوى، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيجل - مصدر سابق - ص٢٢.

مباشرة. إن الواقع المصوغ بشكل يتناسب مع تصوّره هو المثل الأعلى. ولذا فإن محتوى فلسفة الفن هو التعاليم حول المثل الأعلى وتطوره.[٦٩]

وقد رأى أن الفن يعظ Belehren. الإنسان وهذا الغرض من الفن إنما يتحقق بأن ينفذ المضمون الروحى الجوهرى فى الوعى عن طريق الأثر الفنى. ومن هذه الناحية يمكن القول بأن الفن كلما سما، كان يحتوى على مضمون أكبر وكان هذا معيار قيمته، سواء كان المعبر عنه مطابقًا أو غير مطابق. وفى الواقع إن الفن هو أول معلم للشعوب.[٧٠]

وقد أدرك "هيجل" النواقض الكامنة فى الرؤية الكانطية – على حد تعبير "لوفافر" – فأعاد الوحدة الملموسة إلى موضعها الصحيح وصحح علاقاتها بذاتها وبسائر الأنشطة الإنسانية. فوحدة الأثر الفنى لا تقتصر على كونها وحدة شكلية، وإنما هى وحدة الشكل والمحتوى، وحدة الدلالات والمعانى، التى بلغت أقصى درجات العمق، مع المظهر الفنى المحسوس. كما يعيد "هيجل" الصلة بين الفن والعمل الإنسانى، وبين العمل التطبيقى الذى يطوّر الإنسان به ذاته بتطويره الطبيعة.[٧١]

وهكذا نجد أن الفن عند "هيجل" فى تعبيره عن الروح المطلق، وتجاوزه للتجربة، وإن كان يعمد إلى التصوير المحسوس، كما أنه صار وحدة لا تنفصم، وصار محتواه هو الأساس، مناقضًا بذلك الآراء الكانطية.

وفى الماركسية نجد أن الأثر الفنى يركز أو يكشف، فى موضوع معين (استثنائى وفريد) جهد الناس العظيم الضخم، وجهد الجماهير البشرية، وهو التعبير الأسمى عن هذا الشكل المعطى للعالم وللإنسان نفسه من قبل عمله. إنه اللحظة المحظوظة، والومضة التى تضئ فى لحظة معينة، جزءا مما أدركه الجنس البشرى

[٦٩] افسيانيكوف، آخرون: مصدر سابق – ص١٥١.

[٧٠] بدوى، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيجل- مصدر سابق- ص ص٢٩، ٣٠.

[٧١] لوفافر، هنرى: فى علم الجمال – ترجمة محمد عيتانى – دار المعجم العربى – بيروت ١٩٥٤ – ص ص٢٢ – ٢٤.

بعد جهد الجماهير البطئ، العميق، المختفى أحيانا فى طبات الغموض والخفاء. والفن بوصفه إزدهارا ينشأ فى هذا الثرى، لا يستطيع أن ينفصل عنه، بما أنه يستمد منه قوامه ومادته.(٧٢)

فالفن هو انعكاس للحياة الواقعية للإنسان، والحياة الاجتماعية، فى إطار العصر، وجميع الظروف والملابسات. وهو تعبير عن الجهد الإنسانى فى التغلبُ على قوى الطبيعة، ومحاولة الاندماج فى العالم.

وإذا كانت التصورات الجمالية ترتبط ارتباطا وثيقا بحياة الناس ونشاطهم الإنتاجى والاجتماعى ومعيشتهم، ومن ثم يكون إبداعهم للفن نابعا من تلك التصورات. فإن الماركسية ترى أن التصورات الجمالية لدى مختلف الشعوب فى مختلف البلدان والعصور غالبا ما تكون متعارضة ومتباينة، فما يبدو جميلا فى عصر قد يبدو غير ذلك فى عصر آخر. والفن الذى يعد تعبيرا عن عصر معين، قد لا يكون كذلك فى عصر آخر.

ويرى "أرنولدهاوزر": أنه "من الخطأ أن ننكر على الفن كل حق له فى الوصول إلى الحقيقة أو أن ننكر عليه قدرته على الإسهام مساهمة قيمة فى زيادة معارفنا عن العالم والإنسان. ولعلنا لسنا بحاجة إلى إيراد مزيد من الأدلة على أن الأعمال الأدبية إنما هى مصدر غنى للمعرفة، ولا غرو فإن أجل الانتصارات التى حققتها البصيرة السيكولوجية والتى أصبحت فى متناول أيدينا قد صدرت عن أساطين كتاب الرواية والمسرح".(٧٣)

ويرى "غينادى بوسبيلوف"(٧٤) أن كلمة فن فى الاستعمال المعاصر لا تقتصر على معنى واحد، بل لها ثلاثة معان مختلفة، وهى تعنى ثلاثة مفاهيم متباينة وهذه المفاهيم، بالرغم من أنها مترابطة فيما بينها. تختلف من حيث درجة اتساعها، وغالبا

---

(٧٢) نفس المصدر - ص٣٤.

(٧٣) هاوزر، أرنولد: فلسفة تاريخ الفن - ترجمة رمزى عبده جرجس - مراجعة زكى نجيب محمود - الهيئة العامة للأجهزة والكتب العلمية - القاهرة - د. ت. ص٣٠.

(٧٤) بوسبيلوف، غينادى: مصدر سابق - ص ص ٢١٠ - ٢١٦.

ما يؤدى الخلط بينها إلى الخطأ فى حل المسألة التى نحن بصددها، وتعنى كلمة فن بأوسع معانيها المهارة أيا كانت، فالفن هو المهارة والبراعه والحذق فى تنفيد أى مهمة يضعها الناس أمامهم فى سياق نشاطهم الإنتاجى أو التنظيمى أو الأيديولوجى. أما المعنى الثانى فهو يعنى الإبداع وفق قوانين الجمال. وهذا يتطلب المهارة، بل مهارة خاصة مناسبة لموضوع الفن. أما المعنى الثالث، فإنه يتجلى فى أن الفن مجال من مجالات الثقافة الروحية. وهو المعنى الذى تتم على أساسه دراسة الفن دراسة حقيقية.

ويرى أيضا أن الخلط بين هذه المعانى الثلاثة لا يجوز إطلاقا، وإن كان هذا يحدث دوما. ولا يعنى هذا أيضا أنه يوجد – فى رأيه – بين الفن التطبيقى والفن الجميل حاجز لا يمكن تجاوزه، وأن ليس بينهما مشكلات انتقالية. وسطية، إذ لا يندر أن تتضمن منتجات الفن التطبيقى أعمالا تنتمى إلى الإبداع الفنى.(٧٥)

والجدير بالذكر أن "مكسيم جوركى Maxim Gorky" "قد رفض" الفصل بين العمل العقلى والعمل اليدوى، وبين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية."(٧٦) وبذلك تعود الأفكار التى تربط بين الفن والمنفعة، وتطلب من الفن وظيفة اجتماعية. وقد أكد "جوركى" أيضا على دور الفن فى الحياة والتغيير، ولكن على أساس التفاعل الديناميكى مع المجتمع والحياة، وبعيدا عن أى نظرة ميكانكية.

والعمل الفنى هو من حيث جوهره شئ موضوعى محسوس، من نوع معين محدد. والفنان ينتجه وفقا لظروف عصره مستخدما التقنيات الفنية والأدوات الموجودة فى هذا العصر. وليس الفنان مجرد أداة، بل هو فاعل حقيقى، وفنه يهدف إلى تغيير الواقع.

---

(٧٥) نفس المصدر – ص ص٢١٦، ٢١٧.

(76) Gorky, M.: On Literature, Tr. By A. Finberge Progress Publisher, Moscow, 1968, P.P. 235, 236.

ويرى "لوفافر"[٢٧] أنه قد كانت ثمة تعبيرات، وأشكال فنية، وأساليب مناهضة للإنسانية. وللطبيعة، وللمألوف - فى الظاهر، على الأقل، ولكنها كانت مؤسسة أيضا على جهد يبذل لإدراك الإنسان الحى، وإنقاذ جوهره.

أما "هربرت ماركوز" - ففى إطار انتقاده للرؤية الجمالية الماركسية للفن - يرى أن "صفات الفن الجذرية، أى وضع الواقع القائم موضع اتهام واستحضار صورة جميلة للتحرر، ترتكز تحديدا إلى الأبعاد التى بها يتجاوز تعيينه الاجتماعى وينعتق من عالم القول والسلوك المتواضع عليهما مع صونه فى الوقت نفسه الحضور الساحق لهذا العالم"[٢٨]

ويرفض "ماركوز" القول بأن الفن الأصيل هو الفن المعبر عن البرولتياريا. ويرى أن "الفن واقع تحت قانون المعطى، ولكنه ينتهك فى الوقت نفسه هذا القانون"[٢٩] ويرى تناقض الفن كقوة مستقلة بذاتها، ونافية فى جوهرها مع التصور المادى الذى يقول بأن الفن يؤدى وظيفة تابعة - إثباتية - أيديولوجية فى جوهرها، أى أنه يمجد المجتمع القائم ويحله من خطاياه.

كما يرى "ماركيوز" أيضا أنه من المتعذر عقل العمل الفنى بمصطلحات النظرية الاجتماعية، ولا سبيل أيضا بعقله بمصطلحات الفلسفة. ويرى أن تشيؤ الجمالية الماركسية يشوه وينتقص من قدر الحقيقية التى يعبر عنها مثل هذا الكون، ويختزل إلى الحد الأدنى الوظيفة المعرفية للفن بوصفه أيديلوجيا. ذلك أن طاقة الفن الجذرية تكمن فى طابعه الأيديولوجى، فى علاقة التجاوزية مع القاعدة، فالأيديولجيا، ليست على الدوام محض أيديولوجيا، أى وعيا زائفا، فالوعى وتمثيل

---

[٢٧] لوفافر، هنرى: مصدر سابق - ص٥١.

[٢٨] ماركوز، هربرت: البعد الجمالى - ترجمة جورج طرابيشى - دار الطليعــــة، ط١، بيروت - ديسمبر ١٩٧٩ - ص١٨.

[٢٩] نفس المصدر - ص٢٣.

الحقائق التى تبدو مجردة من منظور سيرورة الإنتاج السائدة هما أيضًا وظيفتان أيديولوجيتان. والفن يقدم واحدة من هذه الحقائق[٨٠]

وإذا كانت النظرة الماركسية ترى أن كل فن مشروط بصورة ما بعلاقات الإنتاج، وبالوضع الطبقى، إلخ فإنه يرى أن "بيت القصيد هو معرفة هل ثمة جوانب من الفن تتجاوز الشروط الاجتماعية الخاصة، وما العلاقات التى تقيمها هذه الجوانب مع الشروط الاجتماعية الخاصة."[٨١] كما أن "وظيفة الفن النقدية، مساهمته فى النضال فى سبيل التحرر، تكمن فى الشكل الجمالى. فالعمل الفنى لا يكون أصيلًا أو حقيقيًا بحكم مضمونه، (أى بحكم اشتماله على تمثيل صحيح للشروط الاجتماعية)، ولا بحكم شكله الخاص، وإنما لأن المضمون صار شكلًا"[٨٢]. وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى "هيجل".

وهنا نجد أن "ماركيوز" فى نقده للماركسية يقوم بتعميم مخل، فهو لا يرى غير الآراء السوسيولوجية الفجة، ويتجاهل الآراء التى عالجت الفن بقدر أكبر من الحرية معتمدة على الرؤية الجدلية.

ونلاحظ أنه مع "ماركيوز"، و"الماركسية" يعود الارتباط بين الفن الجميل والفن النافع (التطبيقى)، كما تختلط فيه مهمة الفن مع مهمة العلم وذلك من خلال آراء "هاوزر" "بوسبيلوف"، و"لوفافر" .. وغيرهم.

يقول لوفافر: "ينبغى إغناء فكرة المنفعة (أو المحتوى التطبيقى العملى). فالواقع أن المنفعة كانت دائمًا أوسع مما يظن المراقبون السطحيون، فقد كانت الأوانى فى الماضى تخدم فى الحياة اليومية، وكذلك فى المآدب وكثيرًا ما كانت تخدم فى الأعياد الدينية بوصفها أشياء طقوسية وسحرية. و(الأثر الفنى الحديث) يمكن أن يخدم بمعنى أنه يأتى بعنصر جديد لوعى الأفراد الحياة الاجتماعية

---

[٨٠] نفس المصدر – ص ص٢٥ ، ٢٦.

[٨١] نفس المصدر – ص٢٧.

[٨٢] نفس المصدر – ص٢٠.

وللظرف التاريخى. فالمنفعة السياسية تثرى محتوى الفن وتسهم فى الصياغة العميقة لشكله"(٨٣).

وقد جاء فى القاموس الفلسفى الممثل لوجهة النظر السوفيتية بأن الفن هو بمثابة شكل نوعى من أشكال الوعى الاجتماعى والنشاط الإنسانى. يعكس الواقع المعيش فى صور فنية. وهو أحد أهم وسائل الاستيعاب والتصوير الجمالى للعالم. وقد رفضت الماركسية التفسيرات المثالية للفن على أنها نتاج وتعبير عن الروح المطلق، والإرادة الكلية، والإلهام الإلهى، والتصورات والانفعالات اللاشعورية للفنان. وتعد علاقة الإنسان الجمالية بالواقع هى الموضوع المحدد للفن. ويرتبط تطور الفن ارتباطا لا ينفصم بتطور المجتمع وبالتغيرات التى تحدث فى بنائه الطبقى. وقد جاء أيضا أن (الفن التجريدى) ملمح من ملامح الفن الرجعى المعاصر. وأن المثل الأعلى الجمالى فى أكمل أشكاله يتجسد فى نظرة البروليتاريا إلى العالم أو نشاطها.(٨٤)

وبذلك تكون وجهة النظر السوفيتية،(٨٥) محددة لمجال الفن فى أضيق نطاق، ومغلقة للأبواب أمام أى انفتاح على الاتجاهات الحديثة فى الفن سواء كان فى الموسيقى أو الشعر أو الفن التشكيلى .. إلخ.

أما أ. ف جاريت(٨٦) فقد تساءل: هل يمكننا القول بأن الأشياء الجميلة هى التى تشبع رغباتنا دائما بطريقة من الطرق؟ وأجاب، بأن الأشياء التى تمنحنا الرضا ليست كلها جميلة، فكل ما هو مناسب لنا لا يكون حتما جميلا.

(٨٣) لوفافر، هنرى: مصدر سابق – ص٨٨.

(84) Rosenthal, M & Yudin, p.: Ed. Of A Dictionary Of Philosophy - Tr. From Russ. Ed. By Richard R. Dixon and Murad Saifuilin, Progress Publishers, Moscow, 1967, P.P. 31 & 32.

(٨٥) سوف نناقش ذلك بالتفصيل فيما بعد.

(٨٦) جاريت، أ. ف: فلسفة الجمال – ترجمة عبد الحميد يونس، رمزى يسس، عثمان نويه – دار الفكر العربى، القاهرة – د. ت. ص٥٧.

كما يرى أنه ليس من الواضح دائمًا أن أكثر الناس حساسية بالفنون هم أكثر هم سعادة وأعظمهم اتزانًا في شخصيتهم. فالنظرية إذن دائمًا قد ترمى إلى أننا إذ نتأمل الجمال إنما نمتع أنفسنا، أو نتأمل مشاعرنا بدلاً من أن نقتصر على معاناة همها. أو أننا نتعلم الحقيقة فنحصل على ما يتبع هذه المعرفة من شعور، أو أن هذا يحملنا على تحسين سلوكنا وبذا نرضى عن أنفسنا.

كما يرى أن هناك قدرًا أو آخر من الشعر لا يمكن أن يكون فيه أى تهذيب، وهذا يصدق – فى رأيه – أيضًا على الموسيقى وفن البناء والطبيعة. ويرى أن دعاة المذهب الأخلاقى يؤكدون على أن هناك علاقة خفية متبادلة بين تقدير الجمال ورقى السلوك: تقدير الجمال يرقى السلوك، ورقى السلوك يؤدى بدوره إلى زيادة الميل إلى خلق الجمال. ولكن "جاريت" يسخر من هؤلاء – الذين يربطون بين الفن والأخلاق (أو الذوق الجمالى وتربية السلوك) قائلا: "بأنه لا يمكن لإنسان أن يزكى موظفًا مرشحًا لوظيفة مالية بأنه ذو ذوق سليم أو أنه فنان عظيم، أو يلتمس الأدب والنقد عند بواب مصرف دمث الأخلاق. فالفنانون لهم نواحى ضعفهم ولهم فضائلهم ولكنهم فى جملتهم لا يفضلون الرجل العادى كما لا يقلون عنه.[٨٧]

فالفن إذن منفصل عن القيم الأخلاقية، وأيضًا عن القيم الدينية، وهو لايطمح إلى إرساء الفضيلة أو العظة. وبذلك يعود استقلال الفن، ويصبح غاية فى ذاته.

ورغم ذلك فإننا نجد أن "جورج سانتيانا" يعيد علاقة الفن بالمنفعة إذ رأى أنه توجد حالات محددة تكون معرفتنا بالفائدة أو المنفعة داخلة ضمن إحساسنا بالجمال، وإن كانت تقوم بدورها على نحو غير مباشر.[٨٨]

(٨٧) راجع نفس المصدر – ص ص٥٥، ٦٤، ٦٥.

(88) Santayana, G.: The Sense Of Beauty, Dover Publication, 5th Ed. New York, 1955 P. 98.

أى أن المنفعة ليست مقصودة بشكل جلى وصريح، بل قد تدخل ضمن اهتماماتنا الجمالية دون أن يكون القصد من وراء ذلك هو اختصار دور الفن فى أنه عمل نافع أو مفيد.

وقد اهتم فى كتابه العقل فى الفن Reason In Art بالإسهام الذى تم، ويمكن أن يتم بواسطة الفن من أجل التقدم الإنسانى فى إطار السعادة والوجود الأفضل. وهو عندما يتكلم عن الفن، فإنه قد يعنى به التكنيك Technique أو كوسيلة لتجانس العالم مع الروح الإنسانى. وهو يربط بين الفن والسعادة[٨٩]

ويرى أيضًا أن كل شئ طبيعى له غاية مثالية، وكل مثالى له أساس طبيعى Has A Natural Basis. وحيوية وجمال الفن تشيران إلى أن الفعل العقلى قد يترك آثارًا على الطبيعة مؤكدًا على حالات الوجود الإنسانى. والفن علامة على التقدم فى حياة العقل بقدر ما يقدم لنا من إشارة إلى مدى تجسد المادة، وإتخاذها شكلاً بطرق تنسجم مع الرغبات، والاستعمال الإنسانى. وتبعًا لذلك رفض "جورج" سانتيانا أن يفصل بين فائدة الفن والقيمة الجمالية The Utility Of Art And it's Aesthetic Value. والفن يعرف لديه بأنه لذة تتعلق بكيفية الأشياء. وهو ضرورى جدًا لانسجام الحياة. إذ أنه لذة مباشرة ومقبولة. ويمكن عقليًا اعتبار أن اللذة الجمالية أو الاستاطيقية Beauty or Aesthetic Pleasure مفيدة للوجود الإنسانى. ولا يمكن جعلها - على نحو ملائم - كخير منفصل لا علاقة له بأنواع الخير الأخرى.[٩٠]

يقول "سانتيانا":

"هذا الانسجام الطبيعى بين المنفعة والجمال Between Utility And Beauty إذا لم يدرك منبعه الأصلى، فإنه بلا شك يكون محيرًا، ويربك نظرية

(89) Arent, W.E.: Santayna And The Sense Of Beauty, Indian University press, 1957., P. 177

(90) Stroch, Guy W.: American Philosophy From "Edward" To "Dewey" - An Introduction - Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1968, P. 201.

الجمال. فأحيانًا يقال لنا أن المنفعة نفسها هي ماهية الجمال The Essence Of Beauty، ذلك أن وعينا بالميزات العمليّة لأشكال محدّدة هو الأساس الذى ينهض عليه إعجابنا الجمالى، فسيقان الجواد يقال عنها أنها جميلة عندما تكون ملائمة للعدو، والعين جميلة لأنها وجدت للإبصار والبيت جميل لأنه ملائم للعيش بداخله."[91] ويستمر "سانتيانا" ويضرب مثلا برأى "سقراط" فى ربط الجمال بالمنفعة، والذى يصل إلى حدّ جعل المنفعة هى جوهر الجمال، وذلك فى مواجهة ما هو منطقى وطبيعى، ومعارضًا للذوق وأحكامه.

وإذا كان "سانتيانا" يعيد بقوة مفهوم المنفعة إلى مجال تقويم الفن، ويربط بين اللذة والمنفعة، وبين الجمال، "فإننا حتى لو سلمنا بأن اللذة عنصر جوهرى من عناصر الفن، فلابد لنا من أن نتذكر أننا هنا إزاء لذة من نوع خاص، لأنها تبدو للذهن محملة بالمعانى عامرة بالدلالات ولو أننا عمدنا إلى تحليل الخبرة الجمالية لتبين لنا (كما لاحظ كل من "كانط"، و"شيلر") أن اللذّة التى تقترن بهذه الخبرة إنما هى مظهر لتوافق الطبيعة والعقل، أو لانسجام عالم الظواهر مع عالم المطلق"[92]. وقد كان جمع "سانتيانا" بين مفهومى الجمال واللذّة مثيرًا الكثير من الاعتراضات، خصوصًا وأن تذوق الجمال ليس مجرد إدراك حسّى، وإنما هو إدراك لقيمة، أو اكتشاف لدلالة جمالية هيهات لأى مظهر حسّى أن يستوعبها بتمامها."[93]

فى الفن يكون التعبير الذاتى عن الإنسان أكثر مباشرة عن غيره من الأنشطة الأخرى. وإذا كانت السعادة Happiness هى الوازع الأساسى للفن، فإن الفن من ناحية أخرى هو أفضل وسيلة للسعادة. والإنسان فى الصناعة يظل مسترقًا (مستعبدًا)، فهو يعد المواد التى يستخدمها فى الفعل. وفى العلم يكون ملاحظًا Observer معدًا نفسه للفعل بطريقة أخرى، بدراسة نتائجه، وشروطه وحالاته. ولكنه

(91) Santayana, G.: The Sense Of Beaty, Op.: Cit P. 97.

(92) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - مكتبة مصر - القاهرة - د. ت - ص٧٧.

(93) نفس المصدر - ص٧٦.

فى الفن يكون حرًا Free، مبدعًا، ولا يكون قلقًا بشأن مواده، لأنه يكون متفهمًا لها جيدًا، وهو إذ يبدع إنما يصنع عالمًا آخر، ولا يضع فى اعتباره الطريقة التى ينمو بها. ولذا فلا شئ يكون أكثر بهجة من الفن الأصلى ولا شئ أكثر منه حرية، وخيلاء.(٩٤)

وقد رفض "سانتيانا" آراء "كانط" التى ترى أن الفن غاية فى ذاته، ورأى أن اللذة الجمالية ليست أقل من غيرها من اللذات أنانية ونفعية. وإن كان فى نفس الوقت قد رفض المبالغة فى أهمية المنفعة وجعلها معيارًا وحيدًا للتقدير الجمالى، وذلك عندما ناقش رأى "سقراط" السالف ذكره.

وبذلك فإننا نرى أن "سانتيانا" بربطه بين الفن والمنفعة يعارض الآراء المثالية فى الفن، ويمهد للاتجاه البراجماتى الذى يقترب منه كثيرًا، والذى نجد فيه أن "جون ديوى"(٩٥) قد أكد على الرابطة بين الجميل والنافع فى الفن، ورفض الثنائيات فى الفن. مؤكدًا على علاقة الفن بالمنفعة وبالعلم، وقد كان ذلك نتيجة تأكيده على الخبرة فى الفن.

يقول "ديوى": "إن الفن لهو صفة أو كيفية تشيع فى أية خبرة؛ فهو لا يعد – اللهم إلا على سبيل المجاز – بمثابة الخبرة ذاتها. والخبرة الجمالية هى دائمًا أكثر من شئ جمالى؛ لأن فيها جسمًا من المواد والمعانى – التى لا تعدّ فى ذاتها جمالية – لكنها لا تلبث أن تصبح ذات صبغة جمالية حينما تندرج فى حركة إيقاعية منظمة تتجه نحو التحقق والاكتمال."(٩٦)

---

(94) Santayan, G: Reason In Art, In Philosophy Of Santayans, Ed. With Introduction Essay By: Irwin Edman - The Modern Philosophy Liberary Radom House, New York, 1936, P. 255.

(95) See; Storch, Guy W.: Op Cit 261.

(٩٦) ديوى، جون: الفن خبرة – ترجمة زكريا إبراهيم – مراجعة زكى نجيب محمود – دار النهضة العربية بمشاركة مؤسسة فرنكلين – (القاهرة – نيويورك) – ١٩٦٣ – ص٥٤٧.

كما رأى "ديوى" أن "الفن يصبح عن طريق التواصل أو المشاركة وسيلة لا نظير لها للتعليم أو التهذيب. ولكن السبيل الذى يسلكه الفن بعيد كل البعد عن ذلك السبيل الذى يرتبط فى العادة بفكرة التربية أو التثقيف"(٩٧)

"وإذا كان الكثير من فلاسفة الجمال قد فرقوا بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية أو النفعية، فإن "جون ديوى" حريص كل الحرص على بيان أن الصلة الوثيقة تجمع بينهما."(٩٨) وقد رفض الفصل بين النافع والجميل. أو بين النشاط الصناعى والنشاط الفنى، وقد كان ذلك نتيجة لربطه الفن بالخبرة. وقد اختلف "ديوى" مع "جورج سانتيانا"، فهو "لا يوافق رأى "سانتيانا" الذى يرى أن الخبرة الاستاطيقية، أو الجمال يحتويان على حدس بماهيات سرمدية، والتى تنفصل عن الوجود أو التى لا توجد بالمرّة."(٩٩) ورأى "أن كل الخبرات، سواء العقلانية أو الانفعالية أو العملية، تعدّ استاطيقية بقدر ما لها من الشعور المباشر بالوحدة Unity، وبقدر ما يجئ مسلكها موافقًا لمتطلبات الاستاطيقا".(١٠٠) وهو بذلك يعارض "كانط" أيضًا.

وقد أكد "ديوى" على أنه لا وجود لموضوع جمالى Aesthetic وموضوع غير جمالى من حيث المنشأ، لأنه ليس هناك موضوع، ولا توجد فكرة، يمكن أن تكون ملائمة أو غير ملائمة بشكل فطرى للمعالجة الفنية. ذلك أنه لا وجود للتعارض – فى رأيه – بين الوجود الحىّ بكل معانيه، والإبداع، أو الاستمتاع بالأعمال الفنية. ويرى أن تلك التمييزات بين الفن الخالص أو الفن الجميل Fine Art من جهة

---

(٩٧) المصدر السابق – ص٥٧٩.

(٩٨) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر – مصدر سابق – ص١٠٧.

(99) Stroch, Guy, W.: Op. Cit P. 259.

(100) Ibid: P. 259.

وبين الفن المفيد Useful Art – تأتى بسبب التقاليد الاجتماعية والأعراف الفاسدة وليس بسبب فروق حقيقية فى المواد أو التكنيك، أو خواص موضوعات الفن[١٠١]

وهكذا يجد اتجاه ربط الفن بالمنفعة، وعدم فصل الفن الجميل عن الفن التطبيقى، والتأكيد على المضمون فى الفن مدافعا قويا عنه فى "جون ديوى" وذلك بالربط بين الفن والحضارة، وبين الخبرات الجمالية والخبرات العملية.

"إن مفارقة الفنان العظيم الذى يصدر حكما صارما وقاسيا على الفنون تواجهنا فى العصر الحديث فى حالة الروائى الكبير "ليوتولستوى". ففى ختام كتابه ما الفن، يتساءل أيهما الأفضل: وجود الفن الحديث كله بما فيه من فن جيد. وفن ردئ أم عدم وجود فن على الإطلاق؟ وهو يجيب عن هذا السؤال بقوله: "اعتقد أن كل شخص أخلاقى عاقل سيحكم فى هذه المسألة مثلما حكم فيها "أفلاطون" فى محاورة الجمهورية" .. فالأفضل ألا يكون هناك فن على الإطلاق".[١٠٢]

"وتولستوى يدين الفن الذى يعد موضوعه غير لائق أو شريرا، والذى يثير بالتالى انفعالات تستحق أن تقمع. وهكذا يرى أن قدرا كبيرا من الفن الحديث يتغذى على مشاعر الغرور، والرغبة الجنسية والضجر من الحياة".[١٠٣]

ولكن كيف وصل "تولستوى" إلى هذه النتيجة فى موقفه من الفن؟

لقد رأى أن الفن الذى أيده لسنوات خلت كان تجربة أضلت الناس عن الخير وقادتهم إلى الشر، ولذا رأى ضرورة أن ينبذ الفن.[١٠٤]

(101) Hook, Sideny: John Dewey - An Intelectual Portrait, Green Wood Press Publishes, 2nd Priting, New York, 1976, P.P. 197 & 198.

[١٠٢] ستولينتز، جيروم: النقد الفنى – دراسة جمالية وفلسفية – ترجمة فؤاد زكريا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الثانية – القاهرة – ١٩٨١ – ص٥٢٣.

[١٠٣] نفس المصدر – ص٥٢٤.

(104) Simmons, Ernest J.: Introduction to Tolstoy's Writings - Phoenix Books -The University Of Chicago Press - Chicago - 1969 - P119.

ويرى أنه لكى نعرف الفن تعريفًا صحيحًا فإنه يجب أن نكف عن اعتباره كوسيلة للذة Pleasure، وأن نعتبره كشرط من شروط الحياة الإنسانية. ورؤيته على هذا النحو تجعلنا نعتبره وسيلة اتصال بين البشر. والفن يسبب تهيؤنا للدخول فى نوع معين من العلاقة سواء مع الناتج، أو المنتج للفن، ومع كل أولئك الذين يستقبلون نفس الانطباع الفنى. والفن ينقل مشاعر الإنسان إلى إنسان آخر. والفن ينقل عن طريق العدوى هذه المشاعر. وتعتمد درجة العدوى Infectiousness على شروط ثلاث هى:

١- درجة فردية المشاعر المنقولة

٢- درجة الوضوح التى تنقل بها المشاعر

٣- حساسية الفنان، أى درجة القوة التى يشعر بها الفنان بالمشاعر والانفعالات التى ينقلها، وكلما كانت الذاتية فى الشعور أقوى كلما كانت القوة المؤثرة أكبر.(١٠٥)

كما رأى أن الفن هو توصيل للانفعال، وقد انتهى "تولستوى" إلى أن أغنيات الفلاحين الروس توصل الانفعال إلى أعداد أكبر ممن تصل إليهم مسرحية "شكسبير" (الملك لير). وقد وصل "تولستوى" بهذه الرؤية الذاتية المتطرفة إلى أن تقدير العمل الفنى، إنما يمكن أن يتم بالإشارة إلى ما يعتقد فيه الناس عند نظرهم إلى مسألة الفن(١٠٦)

الفن توحيد للبشر بربطهم معًا بنفس المشاعر. وانتقال المشاعر يكون عن طريق العدوى، وليس الفن - فى نظر "تولستوى" - لعبا يتخلص فيه الإنسان من الطاقة المختزنة فيه، وأدان الفن الزائف. وفرق بين ما يكون المشاعر النبيلة، وبين ما

---

(105) See: Tolstoy, Leo: Art As Communication Of Emotion. In (Castell, Alburey) ed. Of An Introduction Of Modern Philosophy In Seven Philosophical Problems. The Macmillan Co. Second ed. London, 1943, P.P. 512 - 516.

(106) Joad, G. E. M.: Guide To Philosophy, Dover Publication, New York, 1957, P.P. 235 & 236.

هو شرّ، وعبر هذا التمييز رأى أن الارتباط الجوهرى بين الأخلاق والفن يصبح واضحًا. ورأى أن أفضل المشاعر التى توحدهم هى أفضل المشاعر بالنسبة للإنسانية. وهذه المشاعر تختلف من عصر إلى آخر. ورأى فى المشاعر المسيحية تعبيرًا عن العصر الذى يعبر عنه.(١٠٧)

وبناء على ذلك رفض "تولستوى" أهم الأعمال الفنية الكبرى، وأبقى على الأعمال التى تخاطب وعى (الفلاح المتوسط) فى روسيا.

لقد رأى "تولستوى" خلال نظرته للفن، أن الفن الحديث ينبغى أن يدان وإذا كان "تولستوى" قد رأى هذا الرأى فى الفن، بناء على نظريته التى تقول بأنه تعبير عن انفعال، وينقل المشاعر من إنسان إلى إنسان آخر عن طريق العدوى، فإن هذا يعد نوعًا من التعسف فى الوصول إلى نتائج غير منطقية.

لقد كان "الاعتقاد الشائع عن الفن أنه يتمركز حول الانفعال، وينبثق منه، وهدفه هو التعبير عن الانفعال. ولقد اعتقد و"ردزورث" بأن الفن ينبثق من الانفعال الذى يتذكره الشاعر فى هدوء وسكينة. الفن يرتبط بالانفعال، كما يرتبط العلم بالعقل، والحق بالإرادة. إن مزاج الفنان انفعالى بشكل خاص، ولكن موضوعات الفن ليست جميعها على هذا المنوال. إن ذات الفن تعمل فوق كل خبرة، ولا تنغمس كليّة فى الحالة الانفعالية. والذى يفصل الفن عن العقل والسلوك، هو كونه يعمل فى مواد طبيعية، يملؤها بالمعنى وهذا المعنى يمكن أن يشتق من الانفعال، أو من مصدر آخر."(١٠٨)

فإذا كان الانفعال هو مصدر الحكم الذى وصل إليه "تولستوى"، فإن صمويل الكسندر، لا يرى أن الانفعال هو المصدر الوحيد للفن، وبالتالى فإن رأى "تولستوى" هذا يصبح من الممكن الاعتراض على أساسه (أى الانفعال) بالإضافة إلى تفصيلاته، وما وصل إليه من نتائج كانت، ضد الفن بشكل واضح.

(107) Simmons, Ernest. J.: Op. Cit. PP. 121 - 124.
(108) Alexander, S.: Beauty and Other Forms Of Value - Macmillan and Company Limeted, London, 1933, P.129.

لقد كان "تولستوى" يتجاهل القيمة الجمالية، ويبالغ فى القيمة الأخلاقية للفن. ولذا جاء حكمه ضد الفن، والفنان.

أما "كروتشه" فقد رفض أن يكون الشعر بصفة خاصة والفن بصفة عامة مما يمكن تقسيمه إلى شعر عظيم، وشعر تافه. ورأى أنه إما أن يكون شعرا عظيما، أو لا يكون شعرا على الإطلاق It is Always Either Great Poetry Or Not Poetry. ولا معنى للحكم على أعمال الفن بواسطة معايير خارجة عن موضوعاتها.(١٠٩)

يقول "كروتشه": "إذا سألت: ما الفن؟ فإننى أقول إنه فى أبسط صورة إن الفن عيان أوحدس Art Is Vision Or Intuition. والفن ينتج صورة أو خيالا، والذى يستمتع بالفن يجيل النظر حول النقطة التى إشار إليها الفنان. وينظر من النافذة التى هداه إليها، فإذا به يعيد صياغة هذه الصورة فى نفسه"(١١٠)

وفى قوله بأن الفن عيان أو حدس، فإنه ترتب عليه ألا يكون الفن واقعة فيزيائية (مادية) A physical Fact. فلا يكون ألوانا أو نسبا بين الألوان أو يكون أشكالا جسمية، أو يكون أصواتا أو نسبا فيما بينها، أو يكون ظاهرة حرارية أو كهربائية، أى يكون مما يمكن الإشارة إليه بأنه شئ مادى(١١١) "وكروتشه" هنا ينقد سائر النزعات التجريبية فى علم الجمال، لأنه لايرى فى الظاهرة الفنية واقعة تقبل القياس، أو حسا ماديا يقبل التجزئة. بل هو يرى فيها حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها أو تجزئتها."(١١٢)

---

(109) Gorce, Bendetto; My Philosophy - Essays On The Moral and Political Problems Of Our Time- Selected By R.R. Libansky, Translated by E.F. Garrit - Collier Books, New York, 1969 - P. 142.

(110) Groce, Bendetto: The Essence Of Aesthetics, Tr. By Douglas Ainslie, The Arden Liberary, London, 1976, P. 8.

(111) Ibid: P.9.

(١١٢) إبراهي، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - مصدر سابق - ص٣٧.

وإذا كان الفن حدسًا، فإن هذا ينطوى على انكار آخر. ذلك "أن الحدس من باب النظر من حيث منشأ المعنى، أو من قبيل التأمل. ولذا فإن الفن لا يمكن أن يكون فعْلا نفعيًا Utlitarian Act. وبما أن الفعل النفعى يهدف إلى تحصيل لذة Obtaining A Pleadure، أو تجنب ألم Pain، فإن الفن - باعتبار طبيعته الخاصة - ليس لديه ما يقوم به بالنسبة للمنفعة أو اللذّة أو الألم من حيث هى كذلك."(١١٣)

إن الفن من حيث هو "حدس" فهو مستقل بذاته، لا يهدف إلى شئ سواه، وليس مطلوبًا منه تحقيق هدف غير ذاته، حتى لو كان هذا الهدف هو اللذة أو تجنب الألم أو تقديم منفعة.

و"كروتشه" هنا ينتقد جميع الاتجاهات التى ربطت بين الفن والمنفعة سواء فى العصور القديمة (قدماء المصريين - أفلاطون ... إلخ) أو فى العصور الحديثة (الماركسية، والبراجماتية ... وغيرها)

ولقد رفض "كروتشه" تعريف الفن باللذة، ذلك لأن اللذّة تعد عنصرًا مشتركًا بين النشاط الجمالى Aesthetic Activity، وغيره من أشكال النشاط الروحى Spiritual Activity الأخرى.(١١٤)

وفى إطار تعريفه للفن بأنه "حدس" فإن هذا ينطوى أيضًا على إنكار أن يكون الفن فعْلا أخلاقيًا، أى شكْلا من أشكال الفعل العملى Practical Act، وذلك لأنه ما دام الحدس فعْلا نظريًا، فهو يتعارض مع كل ما هو عملى. وقد حدد الفن من أزمنة بعيدة بأنه لا ينشأ كفعل للإرادة As An Act of The Will الارادة الخيرة التى هى قوام الإنسان الخير، ولكنها ليست قوام الفنان. وإذا كان الفن لم ينشأ عن الإرادة، فإنه بذلك يكون بعيدًا عن أى تمييز أخلاقى ... وقد تعبر الصورة عن فعل محمود أخلاقيًا، أو مذموم، بيد أن الصورة نفسها، من حيث هى صورة لا يمكن أن تقوّم على نحو أخلاقى، مدحًا أو قدحًا.(١١٥)

(113) Groce, B.: The Essence Of Aesthetics, Op. Cit, P. 11.
(114) Ibid: P. P. 13.
(115) Ibid: P.P. 13 & 14.

أما الإنكار الرابع والذى يترتب على تعريف الفن بأنه حدس، فهو إنكار أن يكون الفن معرفة صورية. أى أن الفن ليس علمًا أو فلسفة. وذلك على أساس أن الفن حدس يقدم لنا العالم أو الظاهرة، أما العلم أو الفلسفة فهما عبارة عن تصور عقلى يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة أو الروح.(١١٦)

وقد كان تمييز "كروتشه" للفن عن الفلسفة (الفلسفة بمعناها العام والشامل) يستتبع تميزات أخرى بين الفن والخرافة أو الأسطورة Myth. ولا يمكن – فى رأى "كروتشه" – أن تصبح الأسطورة فنًا إلا إذا صار الإنسان لا يعتقد بها ولا يراها أمرًا منزلاً، حين تصبح مجرد استعارة. والأسطورة فى واقعها الصرف ليست مجرد صورة من إبداع الخيال، بل هى أمر يتعلق بالدين. والدين – عند "كروتشه" – فلسفة لم تكتمل ولم تنضج، ولكنه فلسفة، على أى حال، والفلسفة دين صفا ونضج لأن موضوعها هو المطلق والخالد. ولكى يكون الفن أسطورة فإنه فى حاجة إلى الفكر، والإيمان الناشئ عن الفكر، ولا مجال للقول بإيمان الفنان أو عدم إيمانه بالصورة التى يخلقها.(١١٧)

وهكذا يفصل كروتشه بين الفن، وبين سائر أنواع المعرفة الصورية والعقلية. كما سبق وأنكر أن يكون الفن فعْلا نفعيًا أو أخلاقيًا، أو واقعة مادية.

* * * * *

وهكذا نجد أن معنى الفن قد تأثر كثيرًا بآراء الفلاسفة والمفكرين الذين تصدوا لتعريفه، أو لتوضيح معناه، وذلك نتيجة لمحاولة كل فيلسوف أو مفكر أن يضع تصوّراته الجمالية والفنية فى إطار مذهبه أو نسقه الفلسفى. وقد تباينت الآراء والأفكار إلى حد كبير، وإن كان فى الإمكان رصد اتجاهين رئيسيين فى ذلك الإطار.

* الاتجاه الأول يحاول ربط الفن بالحياة والواقع الاجتماعى، وجعل الفن ذا وظيفة إيجابية، ضمن نسق فكرى أو فلسفى معين، ووفق رؤية محددة، وقد تباينت الآراء بين ربط الفن بالدين أو بالحياة الاجتماعية والتحرر

---

(١١٦) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر – مصدر سابق – ص٤٠.

(117) Croce, B.: The Essence Of Aesthtics - op. Cit. P. 18.

الإنسانى، أو فرض رقابة محددة على الفن، وطلب دور محدد وصارم له، أو رفضه والاستغناء عنه. وقد تمثل ذلك، على سبيل المثال، لدى أفلاطون، وتولستوى، والماركسية والبراجماتية، وإن كان بدرجات متفاوتة.

أما الاتجاه الثانى فقد حاول تحرير الفن من وطأة الحياة، والواقع، وفصله عن كل اتجاه عملى أو نفعى، وجعله غاية فى ذاته، ومنزهًا عن الغرض، أو حدسًا وعيانًا، أو لعبًا حرًا .. إلخ وذلك فى اتساق مع أنساق فلسفية، ترى أن الفن ليس أداة لشئ أخر، وليس وسيلة لمنفعة أو لذة، وقد تمثل ذلك بشكل واضح لدى "كانط" وشيلر و"كروتشه" وغيرهم.

وفى نفس الوقت ظهرت بعض الآراء التوفيقية، التى تجمع بشكل أو بأخر هذا الاتجاه مع ذاك، وتحاول أن ألا تغالى فى جانب على حساب الآخر، ويمكن أن يكون "سانتيانا"- على سبيل المثال - ممثلا لهذا الاتجاه.

لقد كان معنى الفن، ومازال مثارًا للجدل، ليس بين الفلاسفة فحسب، بل وبين الفنانين انفسهم. وهذا هو سر الثراء فى الفكر الجمالى، والبلبلة فى نفس الوقت.

الفصـــل الثـانى

القيم الجمالية المثالية

"كانط" ونقد الجميل

مقدمـــة

بعد أن وضع "كانط" كتابيه "نقد العقل الخالص Critique of Pure Reason"، و"نقد العقل العملى Critique of Practical Reason". أصدر فى عام ١٧٩٠ كتابه النقدى الثالث "نقد الحكم Critique Of Judgment".

والجدير بالذكر أن كتاب "نقد الحكـم" لم تظهر أيـة إشـارة إلى تصميـم "كانط" على إصداره، فى ثنايا كتابيه النقديين الأولين. ولم يكن هناك ما يوحى بضرورة اكتمال هذا النسق الفلسفى بنقد الحكم.

"وإن كانت اهتمامات "كانط" الجمالية قد ظهرت فى كتاباته المبكرة عن الجميل والجليل On The Beautiful and The Sublime، الذى تأثر فيه بواسطة التصور العام لدى "بيرك Burke" وقد ناقش "كانط" المسائل الجمالية فى مناسبات متباينة فى أعماله. كما وضعت ملاحظات فى هذه الأعمال فى مخطوطة لم تنشر، ولكن استفاد منها تلاميذ "كانط" فى علم الجمال. وتُظهر هذه الأعمال أن "كانط" قد أتى على ذكر العديد من المؤلفين فى هذه المحاضرات، والذين لم يذكرهم فى أعماله المنشورة، وكان ذلك عبر اطلاعه على أغلب الكتاب الفرنسيين والإنجليز، والألمان فى علم الجمال".(1)

وقد كان نشر "كانط" لبحثه عن الجميل والجليل: "ملاحظات حول الشعور بالجليل والجميل" عام ١٧٦٤. ورغم أنه لم يكن قد أشار فى كتابيه النقديين الأولين إلى "نقد الحكم" إلا أنه كان قد شرع فى التفكير فيه منذ عام ١٧٧١، إذ كتب إلى

(1) Kristeller, P. O.: The Modern System of Art, In (Weitz, Morris) Ed. Of The Problems In Aesthetics, Macmillan Publishing, 2nd ed., New york, 1970, p. 179.

هرتز Herz فى ٧ يونيو سنة ١٧٧١ بأنه يفكر فى وضع كتاب عن حدود الحساسية، والعقل.[٢]

وفى الوقت الذى كان "كانط" ينشر فيه كتابه "نقد العقل الخالص" كان يستخدم مصطلح Aesthetics فى معنى مختلف، فكان المعنى العام وشروحه فى الحواشى لا يتبع المصطلح كما صاغه "بومجارتن" لأنه فى ذلك الوقت لم يكن يعتقد فى احتمال قيام نظرية للفنون.[٣]

وقد أشار "كانط" إلى السبب الذى جعله يصدر "نقد الحكم" على أنه محاولة تأليف بين الفهم الصورى Understanding وبين العقل Reason من خلال الحكمJudgment. وذلك لملء الفجوة القائمة بين المجالين. وقد كان القسم الأكبر "فى نقد الحكم" يتعلق بقيم الجمال بينما القسم الآخر يتعلق بالغائية. وقد جاء ذلك بناءً على تقسيمه للملكات إلى ثلاث ملكات للذهن Mind حيث أضيفت ملكة الحكم Fuctly of Judgment، الجمالى والغائى، إلى العقل الخالص، والعقل العملى. وبذلك صار "علم الجمال" كنظرية فلسفية للجمال والفنون، يقف على قدم المساواة مع نظرية الصدق (الميتافيزيقا والابستمولوجيا)، ونظرية الخيرية goodness (علم الأخلاق).[٤]

وبنقد الحكم تمت الصياغة الكاملة لعلم الجمال عند "كانط"، والذى يمثل أحد المنعطفات الكبرى فى التطوّر العام للفكر الجمالى. فلقد طرحت هذه الفلسفة مجموعة من المسائل الجذرية فى علم الجمال، أهمها ماهيّة الجمال وطبيعته.. وقد

---

[٢] بـدوى، عبد الرحمن: إمانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة _ وكالة المطبوعات _ الكويت _ ١٩٧٩ _ ص ص ٣٢١، ٣٢٢.
[3] Kristeller. P.O.: Op. Cit. P.179.
[4] Ibid: P.p. 179, 180.
وأيضا: نوكس، أ.: النظريات الجمالية (كانط - هيجل - شوبنهاور) - ترجمة محمـــد شفيق شيا - منشورات بحسون الثقافية - بيروت - ١٩٨٥ - ص٣٧.

اعتبر "هيجل" أن "كانط" قد أعطى نقطة الانطلاق من أجل فهم حقيقى لما هو جميل فى الفن.(*)

ولقد قامت أفكار "كانط" وفلسفته استنادًا على أن قدراتنا العليا للتفكير لديها ثلاث أشكال "الفهم الصورى والذى يمثل القدرة على الحصول على المعرفة بالعالم، والحكم Judgment والذى هو بمثابة القدرة على وضع الجزئى تحت الكلى (أو الخاص، فى إطار العام)، والعقل Reason الذى يمثل القدرة على تحديد الخاص عبر العام (للقيام باستدلالات من المبادئ). الفهم يؤسس القوانين القبلية للطبيعة، والعقل يؤسس القوانين القبلية للحرية، وهذا ما تم التعبير عنه فى النقدين الأول والثانى. وعلى ذلك فإن الحكم يؤسس المبادئ القبلية الخاصة به. والآن فإن الحكم ليس قدرة معرفية مستقلة، وهو لا يمدنا بالتصوّرات مثل الفهم الصورى، ولا الأفكار مثل العقل. ولذا فهو التصور Concept أو القاعدة rule التى تأتى من حيث المنشأ من ملكة الحكم. إنه تصوّر الأشياء فى الطبيعة إلى الحد الذى تكوّن فيه الطبيعة قدراتنا على الحكم.(6)

وإذا كان "كانط" فى "نقد العقل الخالص" قد التزم بمهمة فحص التصورات وتنقيتها، وإذ رأى أن العقل النظرى (الخالص) يبلغ المعرفة فى عملية تنطوى على خطوات ثلاث: جمع المخيلة للإحساسات مع حدوس الإدراك تحت صورتى الزمان والمكان، وتركيب الحدوس مع الأحكام الصورية، وتنظيم أحكام التجربة ودفعها لتكون نظامًا كونيًا. ورأى فى "نقد العقل العملى" أن مهمته هى فحص المسألة الأخلاقية التى جرى طرحها بشكل عام فى نقده الأول. فإنه فى "نقد

(*) بالاشوف، أ.أ: الجمال فى فلسفة كانط ضمن الجمال فى تفسيره الماركسى) ترجمة يوسف حلاق - مراجعة أسماء صالح - منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومى - دمشق - ١٩٦٨ - ص٥.

(6) Kemp, John: The Philosophy of Kant, Oxford University Press, London, 1968, P.p. 98, 99

الحكم" يبدو وكأنه استكمل نظامه الفلسفى بالتوفيق بين حال الطبيعة وحال الأخلاق.(٧)

والتمييز بين الملكات الثلاث: الفهم الصورى، والعقل والحكم يرتبط لدى كانط بتمييز آخر. ذلك أن كل قدرات الذهن الإنسانى يمكن اختزالها أوردها فى النهاية إلى ثلاث قدرات:

١ – ملكة المعرفة Cognitive Faculty.

٢– ملكة التشوق (الرغبة) Faculty of Desire.

٣– الشعور باللذة وانعدام اللذة (das Gefi hlder lust und Unlust). الأولى ترتبط بالمعرفة Knowledge. معرفة شئ ما. والثانية ترتبط بإدخال الموضوع أو الشئ إلى الوجود. والثالثة بالشعور باللذة أو انعدامها فى وجود موضوع ما. بعض اللذة بالطبع تعتمد على إشباع الرغبة وعندما يحدث ذلك فإن (٣) تندرج تحت (٢). ولكن هذه فى الحقيقة ليس كل اللذة. بل إن بعضا منها يستقل عن الرغبة، وهكذا يحتاج إلى معالجة نقدية Critical Treatment. والآن فإن قدرتنا على تحصيل المعرفة عبر التصورات تجد أسسها القبلية فى الفهم الخالص Pure Understanding وقدرتنا على تهيئة أنفسنا للحصول على غايات الرغبة تجد أسسها القبلية فى العقل الخالص Pure Reason. ونحن نتوقع أن يجد الشعور باللذة، أو انعدامها أسسه القبلية فى ملكة الحكم، وهذا ما يبدو من وجهة نظر "كانط"(٨)

لقد أراد "كانط" أن يملأ الفجوة بين النقدين "نقد العقل الخالص" و"نقد العقل العملى"، بنقد الحكم. فإذا كان الذهن يشمل قدرات ثلاث: هى المعرفة، والرغبة أو الإرادة، والشعور باللذة. الأولى نجد أسسها فى الفهم الصورى Understanding، والثانية فى العقل Reason على أساس أنه هو المسيطر على

(٧) نوكس، أ.: مصدر سابق _ ص ص ٣٧ _ ٤٠.
(٨) Kemp, J.: Op. Cit. P.p 99 & 100.

الإرادة، والتى يرتبط بها فعل الخير أو الشر أى الفعل الأخلاقى (العقل العملى). والثالثة نجد أسسها القبلية فى ملكة الحكم.

والجدير بالذكر أن الحكم يكون دائما على علاقة بذات الحكم Judging Subject، والشعور باللذة أو انعدامها. وهى ليست مثل ملكات المعرفة أو اشتهاء الطعام والشراب Appetitive Faculty. إنها محض حساسية للتذوق الخاص بالذات. والمبادئ القبلية للشعور باللذة لا تكون موجودة إلا فى الحكم فحسب[٩].

لقد رأى الكانطيون الجدد أن "كانط" وهو يؤسس لنقده الثالث لا يرتبط بالفكر الجمالى المعاصر له، وبالأدب والفن إلا برابطة بعيدة. فقد بنى علم الجمال على أفكار مجردة وعزل تحليله لهذا العلم عن الحياة. غير أن الحقيقة تكمن فى أن "كانط" فى نظريته الجمالية كان وثيق الصلة بأدب ألمانيا فى عصره، كما أثر فى معاصريه واللاحقين له من المفكرين والنقاد، وكان له الأثر الكبير فى التطور من فن التنويريين إلى الفن الرومانتيكى، فواقعية القرن التاسع عشر النقدية. كما أثر فى "فخته"، و"شيلنج" و"هيجل"[١٠]

حكم الذوق وتحليل الجميل

يقول "ميشال بودرو Michael Phodro":

لقد بدأ "كانط" نقد الحكم الجمالى Critique of Aesthelic Judgment بتحليل الحكم الخالص للذوق Pure Judgment of Taste. لم يكن اهتمامه به ينصب على نوع من الحكم الذى نحن عادة نقوم فيه بمقارنة الأعمال الفنية، أو الموضوعات الجميلة فى الطبيعة، ولكن انصب اهتمامه عليه كوصف مبسط لأنواع محددة من الحكم فى نقائها In Purity. ولكن الحكم الخالص للذوق، لم يكن بالنسبة "لكانط" إيضاحا ملائما للبناء المثالى، لأنه لاحظه كمقابل لعدد محدود

(9) Ibid: p. 100.

(١٠) بالاشوف، أ.أ.: مصدر سابق _ ص٥.

من القدرات الأساسية لعقولنا. وفي تدريب هذه الملكة نحصل على الإشباع الذى يتضح من تلك الموضوعات التى ترتبط مع أغراضنا واهتمامنا"[١١]

وهكذا أسس "كانط" نقده الثالث – رغم بعض الإشارات فى الصفحات السابقة بأنه كان يضع فى ذهنه الأدب الألمانى، وكذلك إشارته فى مخطوطته غير المنشورة – كما قال "كريستلر" – إلى مصادره – على الاهتمام بأنواع معينة من الحكم فى نقائها، ولم يضرب أمثلة، أو يقوم بالمقارنة بين الفنون والأعمال الفنية، وقد يكون ذلك لأنه جاء – أى النقد الثالث – لملء الفجوة بين النقدين السابقين.

و"كانط" على عكس الفلاسفة القدماء، وفلاسفة العصور الوسطى قد قدم فى نقده تمييزًا جذريًا بين حكم الجمال A Judgment of Beauty وحكم الخير. ويشير التمييز بشكل نهائى إلى الاعتقاد بأن حكم الخير حكم موضوعى، وقائم على المعرفة أو الإدراك، وهو يعبر – بناءً على ذلك – عن معرفة بموضوعاتنا، بينما رأى الحكم الجمالى حكمًا ذاتيًا Subjective، واستاطيقيا صرفاً. وبناءً على ذلك فهو يعبر مشاعر الذات.[١٢]

ولقد كان اهتمام "كانط" بفصل علم الجمال عن علم الأخلاق، وعن المنطق. وقد ركز على المبادئ القبلية، وافتراض انتقال الانطباع الجمالى، والانسجام الغائى بين ملكات الخيال، والفهم الصورى، والعقل Reason. كما رأى أن الجمال لذة منزّهة عن الغرض بشكل مباشر فى الصور والعلاقات. وفلسفة الفن ترى أن عمل الفن يجب أن يوقظ فكرة الجمال فى الأشياء، وأن منشأه شرط ذاتى للعمل النموذجى فى الفن.[١٣]

---

(11) Podro, M.: The Manifold in Perception _ Theories Of Art From Kant to Hildebrand _ Oxfordr University Press, London, 1972, p.11.

(12) Sirecello, Guy: The New Theory of Beaty Princenton University Press, 1975, P.P. 79 & 80.

(13) Kulp, Oswald: Introduction to Philosophy, Psychology, Logic, Ethics, Aesthetics and General Pholosophy, tr. By W.B. Uslury, George Alen Union, 11th ed.. London 1927, P.P. 83 & 84.

ويرى "كانط" أن الحكم الجمالى يختلف عن الحكم العقلى، والأخلاقى، وأول ما يميزه يتعلق بمصدره وصفته، وهو - أى الحكم الجمالى - صادر عن الذوق، وان الذوق صادر عن رضا أو سرور لا تأتى من ورائه منفعة.

إن ما يمنحنا الصواب فى الحكم الجمالى، هو التجربة، وليس التصور الذهنى. ولذا فإن تغير الخبرة يؤدى إلى تغير فى المغزى الجمالى، وهذا مما يجعل من الصعب ترجمة الشعر. وكما رأى "كانط" فإن "الحكم الجمالى حر من التصورات Free from Concepts، وأن الجمال ذاته ليس تصورا. وبذلك فإن حكم الذوق لا يقوم على تصورات Not Based on Consopts".[١٤]

حكم الذوق إذن ليس حكم معرفة، وبالتالى فهو ليس حكما منطقيا، بل هو حكم جمالى. والجمالى يعنى ما يكون أساسه ذاتيا Subjective كما أنه لا يقوم على تصورات بل هو حر من هذه التصورات.

لقد حددت مسلمات "كانط" المسبقة، ليس فقط ابتعاد الجمال عن نظرية المعرفة، والطابع التأملى السلبى لهذا العلم، وإنما ذاتيته الخالصة أيضا: وانتهى "كانط" بسبب اعتباره ملكة الحكم التأملية ملكة متميزة لها مبادئ خاصة بها، إلى أن اللذة الجمالية مرتبطة بالذات لا بالموضوع (إذ لو كانت اللذة مرتبطة بالموضوع وليس بالذات لبرزت آنذاك ضرورة معرفة هذا الموضوع _ وهذا أمر يعود فى نظر "كانط" إلى مجال العقل النظرى)[١٥]

إن فلسفة "كانط" الجمالية تقوم على أساس من التناقض، فالحكم الجمالى يقوم على الخبرة الذاتية، وفى نفس الوقت يتطلب الموافقة العامة. إن الذى يقوم بالحكم يشعر باللذة فى موضوع ما، "وهذه اللذة لا تقوم على أى تصورية Conceptualization للموضوع، أو على تحقيق لعلة، أو غرض، أو عرف. فإن من يعبرون عن لذتهم فى صورة حكم: يتحدثون كما لو كان الجميل صفة للموضوع،

---

[١٤] Scruton, Roger: Kant, Oxford University Press - London, 1982, P.P 81 & 82.

[١٥] بالاشوف، أ.أ: الجمال فى فلسفة كانط _ مصدر سابق _ ص١٣

وهكذا يمثلون لذتهم كقانون موضوعي، ولكن كيف يكون هذا كذلك؟ اللذة مباشرة، ولا تقوم على العقل، وغير قابلة للتحليل، فما الذى يجيز هذه المطابقة بالموافقة العامة."(١٦)

أن اللذة مباشرة، وذاتية، ولا تنهض على أى أساس عقلى، ولكن عندما أحكم على شئ ما بأنه "جميل"، فإن ذلك يتطلب الموافقة العامة على ذلك، أى أن يكون الشئ جميلا بالنسبة لى وللآخرين، حتى يصبح قانونًا.

وتكمن أهمية الجانب الذاتى فى كون أن الإنسان لا يستطيع أن يحكم على جمال موضوع لم يسمعه، أو لم يره. إذا كانت الأحكام العلمية Scientivic Judgments، مثل المبادئ العلمية يمكن أن تدرك من شخص آخر. فيمكننى أن أتخذك كمرجع لحقائق الفيزياء، أو لفائدة القطارات، ولكننى لا أستطيع أن أجعلك مرجعًا لجدارة "ليوناردو دافنشى" أو جماليات "موتسارت Mozart" إذا لم أر أى عمل للأول، ولم أسمع أى موسيقى تخص الثانى." (١٧)

لقد رأى "كانط" أن حكم الذوق يختلف عن الذوق بمعانيه الحسية الأخرى. إذ يشتمل على عنصر ضرورى مشترك بين الأفراد. فإذا كان لابد لكى أحكم على عمل فنى من ممارسة الذات لدورها، أى أن تسمعه أو تراه، فإن هذا لا ينفى وجود المشترك بين الناس فى هذا الذوق. "فلو كان الذوق شيئًا فرديًا تمامًا لاكتفى الفنان بممارسة فنه لنفسه فقط، مادام أن أحدًا لن يفهمه ولن يتفق معه فى الحكم على عمله. أما أن الفنان يتوقع مشاركة الآخرين له فى رأيه، فهذا معناه أن فى التجربة الجمالية شيئًا يزيد عن مجرد الذوق الفردى. وبالمثل لو كانت الفردية هى الطابع المميز للفن لما كان للنقد الفنى معنى، ولكانت كل مقاييس هذا النقد ومعاييره باطلة."(١٨)

---

(16) Scruton, R.: Op. Cit. P. 81.
(17) Ibid: P. 81.
(١٨) زكريا، فؤاد: آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة _ ١٩٧٥ _ ص ص٢٦٨، ٢٦٩.

ولكن إذا كانت التجربة تحمل شيئا يزيد عن مجرد الذوق الفردى، فإن هذا لا يعنى حل المشكلة، مشكلة التعارض الكامن فى صميم الحكم الجمالى الذى هو بمثابة صورة من صور الحكم. إن المشكلة تكمن فى أننى عندما أصف "شيئا ما بأنه جميل فإن هذا لا يعنى أنه يسرنى Please Me، فانا أتكلم عنه، ولا أتحدث عن نفسى. إذا تم الاعتراض على ذلك - على حد تعبير "كانط" - فإننى أحاول أن أجد الأسباب لرأيى، أنا لا أفسر مشاعرى، بل أقدم الأسس التى تقوم عليها بالإشارة إلى السمات البارزة فى موضوعها، وأى بحث عن الأسباب له صفة العمومية."[19]

فالتجربة الجمالية ليست تجربة فردية، والإعجاب أو استحسان موضوع ما ليس - على حد تعبير "كانط" - بمثابة تجربة ذاتية صرفة.

ولكن "هل يكفى لتجاوز الفردية أن نتتبع أذواق الناس الفعلية لنستخلص منها الحكم الصحيح على كل فن؟ ربما رأى البعض أن فى هذا كفاية، غير أن "كانط" يؤكد على أن الحكم الجمالى يتصف بنوع من الضرورة التى تجعله أكثر من مجرد تلخيص لأذواق الناس الفعلية. فنحن حين نحكم على عمل أو شئ بأنه جميل، لا نعنى فقط أن مجموع الناس يرونه جميلا، وإنما نعنى أن كل من يتأمل هذا الموضوع فى نفس الظروف التى نتأمله فيها لابد أن يراه جميلا."[20]

إذا كان "الذوق هو ملكة الحكم بالرضا أو بعدم الرضا على شئ ما، أو على شكل تقديمه، والشئ الذى يرضى هو، بالتالى الجميل"[21] وأن الحكم الجمالى يتصف بنوع من الضرورة التى تجعله يتصف بالعمومية. ولكن إذا كان هذا الحكم لا ينهض على تصورات، بل يقوم على الشعور باللذة - فإن هذه اللذة - فى رأى "كانط" - تفترض كقانون عام وضرورى. إذ أن الحكم يتضمن (ما ينبغى أن يكون)، أى أن "الآخرين ينبغى أن يشعروا كما أشعر، ولا يشعرون بالعكس سواء كانوا هم أو أنا على خطأ. إن هذا يقودنا إلى التماس الأسباب لأحكامنا. والمصطلحان عام،

---

(19) Scruton, R.: Op. Cit. P. 82.

(20) زكريا، فؤاد: مصدر سابق _ ص٢٦٩.

(21) نوكس، أ: مصدر سابق _ ص٤٧.

وضرورى، يقودانا إلى تحديد خواص ما هو قبلى. إنه من الواضح أن الافتراض بأن الآخرين يجب أن يشعروا كما أشعر أنا، لم يشتق من التجربة أو الخبرة، إنه على العكس من ذلك يفترض مقدمًا (يتضمن) أن اللذة الجمالية ليست تحليلية، أى أنه يجب أن تكون بمثابة تركيب قبلى Synthetic APriori[٢٢]

إن جعل الحكم الجمالى يتصف بالضرورة والكلّية يمثل مشكلة فى "الفلسفة الكانطية". فهو أوّلا لا يقوم على أساس صورى. وفى نفس الوقت لا يمكن أن تؤكده التجربة بشكل قاطع. "وضرورية حكم الذوق هنا لديها القليل من ضرورية القوانين القبلية للفهم الصورى. إن مشكلة نقد الحكم هنا، هى مشكلة الفلسفة الترانسندنتالية Trancendental Philosophy وهى كيف يكون تركيب الأحكام القبلية ممكنًا."[٢٣]

إننا ندرك فى الموضوع الجمالى شعورًا ذاتيًا يبعثه فينا وجود هذا الموضوع أمامنا، ولا ندرك صفات الموضوع ذاته. "ومبعث الانسجام الذى تشعر به قوانا وملكاتنا الإدراكية عندما تمارسها فى حضور موضوعات معينة. مع ذلك، فإن للحكم الجمالى رغم صفة الذاتية هذه، نوعًا من الموضوعية"[٢٤] . ولكن كيف يكون ذلك؟

إن هذا الحكم يبدأ بالفرد دائمًا، ويتعلق بموضوع محدد ولكن هذا الموضوع ذاته يفرض على ذهنى إحساسًا غير شخصى، وبالتالى فإنه يفرض مثل هذا الإحساس على أى شخص آخر فى موقفى. ومن هنا كان المرء حين يصدر حكمًا جماليًا، يطالب الآخرين ضمنيًا بأن يصدروا على الشئ نفسه حكمًا مماثلا. ولكنه إذا سئل عن السبب فى هذا الاتفاق، عجز عن تحديده بدقة. وقد كان ذلك هو الذى دفع "كانط" إلى الاهتمام بالجوانب الشكلية للموضوع الجمالى، فرأى جمال الصورة Form هى المظهر الأساسى للجمال فى كل موضوع.[٢٥]

---

(22) Scruton, R..: Op. Cit. P. 82
(23) Ibid: P.83.

(٢٤) زكريا، فؤاد: مصدر سابق _ ص٢٦٩.
(٢٥) نفس المصدر، ص ص٢٦٩ & ٢٧٠.

وعلى هذا الأساس فإن "كـانط" فى دراسته للأعمال الفنية رأى أن حكم الذوق يجب أن "يعنى بتقويم العناصر الشكلية (أو الصورية) Formal Elements فحسب فى الموضوعات الجمالية، بينما يجب أن تستثنى العوامل الدلالية والانفعالية."[26]

ورغم أننى فى حكمى على شئ ما بانه جميل، فإننى أكون شاعرًا بما يشعر به كل من يكون فى نفس الموقف، وإننى أرى فى هذا الحكم تكمن الضرورة والكلية. ولكن هذا القول لا يخضع لأى نوع من البرهان "فحكم الذوق _ كما أكد على ذلك "كانط" حكم ذاتى _ أما تلك المجادلات والبراهين فليس فى مقدورها تأسيس حقيقته. لأن القول بأن الموضوع المعطى "جميل" أمر لا يمكن البرهنة عليه إمبريقيا، خاصة أنه ليس فى الإمكان البرهنة عن طريق حصر جميع الأفراد التى تحكم عليها بالجمال. كما أنه لا يمكن البرهنة عليها بأنها قبلية بإظهار أن الموضوع يمتثل لقواعد محددة أو قوانين عامة للتذوق."[27]

يقول "كانط":

"الغائية الموضوعية يمكن أن تدرك باستناد التنوع إلى هدف محدد، ويكون ذلك عبر التصوّر فحسب. لذا فمن الجلىّ أن الجميل والذى حصل فى جوهره على الصورة الغائية الخالصة عند الحكم عليه، أى الغائية دون غاية Purposiveness Without Purpose، يكون مستقلا تمامًا عن تصوّر الخير، لأن الخير يستلزم غائية موضوعية، أى استناد الموضوع إلى هدف محدد."[28]

فالفرق إذن بين الجميل والخير، أن الجميل حاصل فى جوهره على الغائية الخالصة، أى بدون غاية، بينما يستلزم الخير غائية موضوعية، وبالتالى قد تكون "هذه الغائية الموضوعية مثل المنفعة Utility، أو باطنية مثل كمال الموضوع. والإشباع

---

(26) Kemp, J.: Op. Cit. P. 104.
(27) Ibid: P. 107.
(28) Kant, I: Critique of Judgment, tr. With An Analytical Index By J. G. Meredith, Oxford University Press, London, 1978, P. 77.

فـي الموضـوع والـذى يعـدّ علـى أساسـه جميلا لا يمكـن أن يقـوم علـى تمثيـل لنفعيته."[٢٩]

وإذا كان الجميل حاصلاً على غايته في ذاته ولا حاجة له لغائية موضوعية، فإنّ حكم الذوق يعدّ حكمًا جماليًا، أي أنه يرتكز على أسس ذاتية Subjective Grounds. ولا يمكن تصوّر أساسها الحتمي، ومن ثم لا يمكن أن يكون تصوّرًا لغرض محدد Definite Purpose. لذلك ففي الجمال، ينظر إليه كغائية صورية شكلية As A Formal Subjective Purposiveness، حيث لا يوجد أي تفكير في كمال الموضوع بإدّعاء الغائية الصوريّة أو الموضوعية أيضًا.[٣٠]

ويؤكد "كانط" بأن الحكم الجمالي فريد في نوعه، ولا يعطي معرفة على الإطلاق، ولا حتى المعرفة الملتبسة للموضوع، وهذا ما بوسع الحكم المنطقي أن يمدّنا به. وعلى النقيض من ذلك، فإنه (أي الحكم الجمالي) يعني التمثيل، الذي يعطي الهدف بواسطته للموضوع، ولا يقدّم لملاحظاتنا أي سمة عن الهدف. بل فقط الشكل الغائي لحتمية القوى المتمثلة التي تشغل نفسها بذلك. الحكم يدعى بدقة، جماليًا لأن أسسه الحتمية ليست التصور، بل الشعور، في انسجام مع ما تقوم به القوى العقلية، ولهذا الحد يمكن أن يشعر به في الإحساس. ومن ناحية أخرى إذا أردنا أن نقول أن التصوّرات الغامضة والحكم الذاتي تقوم عليها الأحكام الجمالية، فإنه يكون بوسعنا أن نفهم الحكم بفطنة، أو بشعور يتمثل هدفه بواسطة تصوّرات (يناقض بعضها الآخر)[٣١] بينما يقيم الفلاسفة أحكامهم على أسس واضحة، ومبادئ مطابقة للعقل.

١ - اللحظة الأولى - لحظة الكيف Moment of Quality:

إذا كان "كانط" قد بدأ نقده للحكم الجمالي بتعريفه لحكم الذوق السالف الذكر - بأنه حكم لا يقوم على تصور، وإنما يقوم على أساس الشعور باللذة. وهذه اللحظة الأولى متعلقة بالكيف (Moment of Quality). وفيها لا يكون "حكم

(29) Ibid: P. 77.
(30) Ibid: p. 79.
(31) Ibid: p. 80.

الذوق حكمًا معرفيًا ولا منطقيًا Logical، بل هو حكم جمالي، وهذا يعني أن ما يحدد أساسه لا يمكن أن يكون غير الذات".[٣٢] ونحن في قولنا بأن "شيئًا ما جميل لا نلزم أنفسنا بقول أي شئ عنه. بجانب علاقته بنا. فالحكم في رأي "كانط" لا يتضمن الموضوع، ولا يصفه. ولكن بالرغم من ذلك فهذا لا يعني أنه محض تسجيل لرد فعل خاص عنه.. والرابطة بين الموضوع والإشباع الإنساني Human Satisfaction ليست علاقة طارئة"[٣٣]

والخلاصة، أن "حكم الذوق الذي يصدر عندما نقول بأن شيئًا ما جميل، هو بمصطلحات "كانط"، حكم الشعور بالإشباع، في الفعل أو الدور المنسجم لملكاتنا عندما نتأمل شيئًا كما لو كان حاضرًا أمام إحساسنا"[٣٤]

ومن الجليّ أن الحكم الذي نصدره على الجمال يقترن بنوع من الشعور بالسرور أو الرضا أو الارتياح، ولكن "الرضا الذي يحققه الشئ الجميل يختلف عن الرضا الذي يحققه الشئ الملائم، أو الشئ الحسن، أو الشئ النافع. فالملائم هو ذلك الشئ الذي يسبب لنا لذة نستشعرها عن طريق الحواس، وهو لهذا يعدّ ذاتيًا صرفًا. وأما الحسن فهو الشئ الذي نقدّره أو نستحسنه لماله من قيمة موضوعية. وأما النافع فهو الذي لا ينطوي على قيمة في ذاته، بل تكون قيمته آتية من الغاية التي يساعد على تحقيقها"[٣٥]

يقول "كانط":

"يتضمن كل من الملائم Agreable والخيّر Good الإشارة إلى ملكة الرغبة، وهكذا يكونان ملازمين: الأول لما هو سار كحالة بواسطة الإثارة، والآخر بواسطة السرور (الرضا) العملي الخالص Pure Practical Delight. مثل هذا السار يتحدّد ليس فقط بواسطة التمثيل للموضوع، بل أيضًا بواسطة التمثيل للرابطة

---

(32) Ibid: p. 41.

(33) Pordo. M.: Op. Cit. P11.

(34) ibid: p. 11.

(٣٥) إبراهيم، زكريا: كانت أو الفلسفة النقدية _ مكتبة مصر _ القاهرة _ د. ت _ ص ص٢٣٣، ٢٣٤.

Bond التى تربط بين الذات والوجود الواقعى للموضوع، الذى يسرّ. ومن جهة أخرى فإن حكم الذوق هو ببساطة حكم تأملى Contemplative أى أنه حكم محايد Indifferent (غير مكترث) كوجود موضوعى، وهو فحسب يقرر كيف أن وصفه يتوقف على الشعور باللذّة أو الكدر. ولكن هذا التأمل فى ذاته لا يتجه إلى تصوّرات، لأن حكم الذوق ليس حكمًا معرفيًا (ليس حكمًا نظريًا ولا عمليًا). فهو بذلك لا ينهض على تصوّرات، ولا يتجه بشكل قصدى نحوها."[٣٦]

المتعة أو اللذة الجمالية "لا تهتم بحقيقة موضوعها، بخلاف اللذّة الحسّية التى تتطلب التملك، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يتطلب تحقيق موضوعه"[٣٧] والجدير بالذكر _ أن اللحظة الأولى _ والمتعلقة بالكيف موجهة فى نقدها للتجريبيين الذين يؤكدون على أولوية الحسّ فى التجربة الجمالية، أما اللحظة الثانية فهو موجهة ضد العقليين.

"ملكة الذوق، عند التجريبيين، هى الملكة التى تعنى بالجمال. أما جذورها فتكمن فى اللذّة والألم، وهى تحكم مباشرة بواسطة الحسّ دونما تحليل عقلى. ودونما عودة إلى عناصر صورية، ودونما استناد إلى أية معايير أخرى".[٣٨]

ولقد رأى "ديفيد هيوم David Hume" أن الجمال _ بشكل خاص _ "ليس صفة كامنة فى موضوع ما، بل هو مجرد عاطفة أو انطباع فى النفس. ولا يمكن تعريفه. وبالرغم من ذلك، فإن أنماط الجمال، كحقيقة مشتركة، هى علّة اللذّة ولذلك فإن هناك طريقة عامة لتمييز الجمال بواسطة التذوق والإحساس".[٣٩]

---

[36] Kant, I.: Op. Cit. P.p. 48 & 49.

[٣٧] هلال، محمد غنيمى: النقد الأدبى الحديث _ دار العودة _ بيروت _ ١٩٨٦ _ ص٣٠٠.

[٣٨] نوكس، أ: مصدر سابق _ ص٤٦.

[39] Jones, Peter: Hume's Aesthtics Ressessed, The Philosophical Quarterly, Vol. 26 _ No. 102 January,, 1975 _ University of ST Andrews, 1975, P 49.

لقد كان تركيز الحسّيين فى اللذّة والألم على إدراكهما بالحواس، ولكن "كانط" كان يرسم خطا حادًا فاصًلا بين الإحساس والشعور. فهو يعرف الإحساس كانطباع موضوعى فى الحسّ، أما الشعور فهو الشئ الذاتى الذى يبقى فى الداخل، ولا يمثل أى موضوع حسّى. يقول "كانط": "إن اللون الأخضر للعشب ينتمى إلى الإحساسات الموضوعية كإدراك حسّى للموضوع، أما سرورنا بذلك اللون فإنه ينتمى إلى إحساس ذاتى لا يقابله موضوع حسّى، هو ينتمى للشعور.. والاهتمام بالتالى هو المتعة الناتجة من فكرة وجود شئ ما، غير أن فيها ما هو أكثر من مجرد متعة، إنه شعور عام بالرضا والارتياح".[٤٠]

وإذا كان "كانط" فى فلسفته النظرية (نقد العقل الخالص)، وفى فلسفته العملية (نقد العقل العملى) قد حرص على تمييز أفكاره عن الأفكار التجريبية أو الحسّية السابقة (جون لوك – هيوم – بيرك) فإنه أيضًا فى علم الجمال أو نقد الحكم – بشكل خاص – كان حريصًا على تمييز أفكاره عن أفكار التجريبيين أيضًا.

وإذا كان "كانط" قد رأى أن الجميل غاية فى ذاته، أو غائية بدون غاية، فإن "هيوم" يرى أن ملاءمة الشئ لتحقيق غاية مقبولة، أى أن الهدف الخارجى للموضوعات، هو ما يؤثر فى الذهن، "فالمنزل الفارغ، ولكن جيد التصميم، والأرض غير المأهولة ولكن الخصبة، والرياضى السجين، كل هذا يمكن الحكم عليه بأنه جميل، لأن كل موضوع، من جميع نواحيه، كان ملائمًا لتحقيق غاية مقبولة."[٤١]

فبنا نجد "هيوم" _ الذى سبق "كانط" _ قد جعل للجمال غاية أو هدفًا، كذلك نجده _ اتساقًا مع فلسفته التجريبية – يرى أن الجمال هو "انتظام الأجزاء وتناسقها، إما بفعل طبيعتها الأصلية أو بفعل التعوّد أو بفعل الرغبة، وبشكل يعطى لذّة ورضا نفسيًا.. واللذّة والألم هى ماهية الجمال"[٤٢]

---

[٤٠] نوكس، أ.: مصدر سابق _ ص ص٤٦ & ٤٧.

[41] Jones, Peter: Op. Cit. P. 51.

[٤٢] نوكس، أ.: مصدر سابق _ ص٤٦.

وفى إطار وضع فاصل بين أفكاره، وبين أفكار الحسّيين أو (التجريبيين) نجد "كانط" يعقد مقارنة بين الملائم والجميل والخير.

يقول كانط:

"الملائم والجميل والخير، هكذا تشير إلى ثلاث علاقات متباينة من التمثيل بالنسبة للشعور باللذّة أو الكدر، كشعور بالنسبة لما يميز موضوعات أو أنماط من التمثيل. وإن التعبيرات المناظرة لها أيضًا، والتى تشير إلى اشباعاتنا منها متباينة. الملائم هو ما يرضى Gratifies الشخص، والجميل هو ما يسرّه، والخير The Good هوما يوقّره (أو يحترمه) (Approved (esteemed، أى الذى هو فى موضع تقدير موضوعى Objective Worth. الملاءمة عامل هام بالنسبة للحيوان غير العاقل Irretional، والجميل هام جدًا، وذا مغزى بالنسبة للموجودات الإنسانية فحسب، أى الموجودات الحيوانية العاقلة (ليس لهم فقط كعاقلين، بل كحيوانات عاقلة فحسب) بينما الخير، خير لكل موجود عاقل بشكل عام. من كل هذه الأنماط الثلاثة لما هو "سار"، فإن تذوق الجميل هو الذى يقال أنه الوحيد المنزّه عن الغرض دون سواه، و"رضا حر" Free Delight، لأنه لا وجود لأى اكتراث معه، سواء للإحساس أو للعقل Reeason فى انتزاع الاستحسان Approval، وهكذا فإنه يمكننا القول بأن "السار" فى الحالات المذكورة يتعلق بالنزوع إلى الاستحسان والاحترام Favour and Respect. بالنسبة للاستحسان هو مرغوب دون قيود (حرّ من كل ارتباط)، ولكن موضوع النزوع (الميل) وقانون العقل المسيطر على رغباتنا لا يترك لنا الحرية لأن نغير أى شئ فى موضوع اللذّة. وكل اهتماماتنا أو ميولنا تفترض مسبقًا وجود أساس يحدد الاستحسان أو التقدير ويجرد الحكمَ على الموضوع من حريته"[٤٣]

وإذا كان الجميل عام وكلىّ، فإن الملائم شخصى، بينما يرتبط الخير بالتقدير الموضوعى. كما أن الجميل لا يقبل أى برهان لأنه غير مرتبط بأى

---

[43] Kant, I: Op cit., Pp. 49 & 50.

تصورات، بل إن الجميل هو موضوع رضا كلى، فإذا قلنا بأن شيئا ما "جميل" فمعنى ذلك أننى أعزو إلى الآخرين نفس الرضا. فالحكم هنا لا يكون حكما فرديا أو شخصيا، بل إننى أحكم أيضا للغير، ويكون الجمال كما لو كان خاصية فى الموضوع، غير أنها ليست خاصية حسية. والرضا الكلى لا يكون إلا فى حكم الذوق، لأنه خاصية لصيقة به. وإذا كان الذوق بالنسبة للجميل هو "ذوق تأمل" فإن الذوق بالنسبة للملائم هو "ذوق حواس" ذلك أن الأول _ الجميل _ يتصل بأحكام كلية، بينما الثانى يرتبط بأحكام فردية أو شخصية.

وإذا كان "الجميل" يختلف عن "الملائم" بأنه كلى والملائم شخصى، فإنه أيضا يختلف عن الخير. "فالجميل يسر مباشرة The Beautiful Pleased Immediatly، (ويكون هذا فى حدس تأملى فحسب، وليس فى تصور Concept مثل الأخلاق. إنه – أى الجميل يسر بصرف النظر عن أى اهتمام (الخير الأخلاقى، حقيقة، يجب أن يرتبط باهتمام) .. حرية التخيل Freedom of The Imagination (وكذلك حرية وحساسية ملكتنا) تكون ماثلة فى حكمنا على الجميل كانسجام مع الاتساق مع قانون النطق الصورى (الفهم)، (فى الحكم الأخلاقى، حرية الإرادة يفكر فيها كانسجام للإمكانية الخارجية ذاتها وفقا للقوانين العامة للعقل). وفى الجميل يكون المبدأ الذاتى للحكم أو التقدير مبدأ عاما، وملزما لكل إنسان مع أنه لا يمكن إدراكه كتصور عام، (المبدأ الذاتى للأخلاق يقدم أيضا كمبدأ عام، أى بالنسبة لكل ذات، وبالنسبة لكل فعل لنفس الذات، وأيضا كمدرك بواسطة تصور عام (Universal Concept) ومن ثم فإن الحكم الأخلاقى يقوم على مبادئ معرفة ومن الممكن قيام قواعده عليها فى عموميتها)."[44]

إن حكم الذوق إذن، هو ما يرتبط بالجميل، وفيه نحكم على الموضوع، أو على أسلوب ما من أساليب التمثيل عن طريق الشعور باللذة أو الكدر، وذلك دون أن يكون هناك أى غرض، أو منفعة، وما يسمى "جميلا" هو ما يمكن أن يكون موضوعا لهذا الحكم.

---

[44] Ibid: P.p. 224 & 225.

إن الجميل هو ما يسر مباشرة، وبصرف النظر عما يكمن وراءه، أى دون النظر إلى أى اهتمام، بينما الخير لا يسرّ إلا بغايته أو الهدف من ورائه، كذلك فإن الجميل هو موضوع حدس تأملى فى حين أن الخير موضوع تصوّر، ويخضع للعقل الذى يعبر عن الإرادة. فى الجميل تتمثل حرية التخيل وحرية حساسية ملكاتنا، بينما فى الخير تتمثل حرية الإرادة التى تخضع لقوانين العقل.

"فى الحكم الجمالى _ كما يؤكد "كانط" _ إننا نلتمس الموافقة فحسب، لا وجود لقواعد قانونية للتذوق، ولكن يجب أن نفكر فى لذتنا كصانعة للقانون بواسطة موضوعها فحسب".[45]

وإذا كان اهتمام الحسّيين ينصب على الجوانب الحسّية فى العمل الفنى، فإن "كانط" يرى أنه "إذا بدا نقاء الألوان والإيقاعات، أو تباينها وتناقضها كصنو للجمال، فإن هذا يجب ألا يفهم على نحو خاطئ، بأنه يعنى تضمينه لماهية الجمال، إن هذا ليس إلا أشبه بإضافة متجانسة فى الشكل Form لأنه سار فى ذاته، وإن هذا يجعل إدراك الشكل أكثر وضوحاً"[46]

وإذا كانت اللحظة الأولى قد انصبت على حكم الذوق، والتفرقة بين الجميل والملائم والخير، وكونها موجهة ضد الحسّيين، فإنها أيضًا تشير إلى الحيادية فى الإدراك، وتقدير الجميل. وإن هذه الفكرة، و"التى تشكل أحد أعمدة موقف "كانط"، ليست فكرة جديدة تمامًا، رغم أن أحدًا لم يسبق "كانط" إلى معالجتها بمثل هذا الاتساق. أو تلك الدقة والمهارة الجدلية. فلقد تناولها مندلسون Mendellesson قبل كانط".[47]

إن القول بأن الحكم الجمالى منزّه عن الغرض هو فى نفس الوقت الذى يؤكد فيه على الحيادية، ويفصل بين ما هو ملائم أو خير، وبين ما هو جميل. إن الشعور المكترث أو الشعور بالمصلحة هو ذلك الشعور الموجه إلى الرغبة، أما الشعور

---

(45) Scruton, R.: Op Cit, P. 83.

(46) Quated By: Kemp, J,: Op Cit. P. 104

(47) نوكس، أ.: مصدر سابق – ص٤٧.

الجمالى فلا يثير فينا أية رغبة، لأن اللذة الجمالية لا تثير فينا الرغبة فى امتلاك الشئ الذى نشعر تجاهه بلذة. "والذوق هو ملكة تقدير أى شئ، أو نمط الامتثال باللذة أو الكدر، بعيدًا عن أى غرض. وموضوع هذه اللذة هو ما يقال له "الجميل""[48]

لقد رأى "مندلسون" أننا نتأمل الجمال فى الطبيعة والفن بلذة ورضا ودونما رغبة. ذلك أن الرغبة والمنفعة هما ما يضعهما الحسّيون والتجريبيون أساسًا للتجربة الجمالية. ولكن "كانط" فى صياغته للذة التى تتملكنا فى التجربة الجمالية يميز بين اللذة الناتجة عما هو جميل، وتلك الناتجة عما هو خير. إن رؤية "كانط" فى الجمالية التأملية الخالية من كل غرض أو رغبة هى التى ستتحول جوهرًا لفلسفة الفن عن "شوبنهاور". كما أكد "صمويل الكسندر" بأنه حين يلبّى الجميل دافعًا تأمليًا فهو إنما يشير بذلك إلى طبيعته الحيادية.[49]

ولكن "كانط" بحياديته هذه يعزل حكم الذوق عن كل حاجات الإنسان العملية. لقد أدى هذا إلى أن رأى "كانط" أن الزخارف والنقوش هى الصورة الحقيقية لما هو جميل. لقد أحال "كانط" التجربة الجمالية إلى "جزيرة خالية لا يسكنها غير شعور منعزل. كان جلّ اهتمامه منصبًا، كما يبدو على تأسيس هوية للحكم الجمالى تقوم على شعور ذاتى مجرد؛ شعور لا يرتبط بالإحساسات _ كما هو الحال مع التجريبيين، ولا يتقاطع مع هموم الحياة الاجتماعية والأخلاقية"[50]

إن الاهتمام فى حكم الذوق قد انصبّ على العناصر الشكلية فقط فى الموضوعات الجمالية مع تجنب الدلالات والتعبير الانفعالى. إن هذا يؤكد أن الحيادية التى أكدها "كانط" هى تحرر من المنفعة، ومن كل مضمون. ولقد كان تأثير "كانط" على لاحقيه كبيرًا، فقد كان "شيلى" و"كيتس" و"ماثيو أرنولد" و"جويو" معنيين جميعًا بحيادية العملية الفنية والتقدير الفنى. وقد رأى "كيتس" أن الشاعر هو أكثر الكائنات نأيًا من الشعر، فهو بلا هويّة تخصّه، هو دائمًا متوحد بأشياء

---

[48] Kant, I.: Op. Cit., p. 50.

[49] نوكس، أ: مصدر سابق ص٤٨.

[50] نفس المصدر - ص٤٩.

أخرى، وإذا كان للشمس وللقمر وللبحر وللرجال وللنساء رغبات تخصّهم وخواص تميزهم، أما الشاعر فليس عنده من ذلك شيئًا وليس له هوية.(٥١)

(٢) اللحظة الثانية: لحظة الكم Moment of Quantity

يقول "كانط":

"تعريف الجميل قابل للاستنتاج من التعريف السابق له كموضوع رضا بصرف النظر عن أي اهتمام. وهو إذ يكون شاعرًا بأن رضاه (سروره) بموضوع ما يعتمد على اهتماماته. فإنه من الضروري أن ينظر إلى الموضوع على أنه يتضمن أساس الرضا لجميع الناس. لذا، بما أن الرضا لا يقوم على أي ميل أو نزوع للذات (أو أي اهتمام آخر متعمد) بل إن الذات تشعر بنفسها بأنها حرّة تمامًا بالنسبة لأى ميل ينسجم مع الموضوع، والذات توجد كسبب للرضا، ليس كحالة فردية خاصة. وحينئذ فإننا يمكن أن ننظر إلى الرضا على أنه موجود لدى كل شخص، كما يجب أن يعتقد بأن لديه السبب للمطالبة بالرضا لكل إنسان. وتبعًا لذلك فإنه سوف يكون الحديث عن الجمال كما لو كان (خاصيّة) للموضوع، والحكم منطقيًا (بشكّل معرفة بالموضوع بواسطة تصوراتنا له) بالرغم من أنه جمالى فحسب Although It Is Only Aesthetic، ويتضمن مجرد امتثال الموضوع فى الذات، لأنه لا يزال يحمل هذا التشابه مع الحكم المنطقى، ذلك الذى يفترض أنه قانون لكل الناس."(٥٢)

فى اللحظة الثانية Second Moment ينتقل "كانط" فى الحكم على الجميل، إلى جانب الكم Quantity. فيرى أننا حين نقوم بتعريف الجميل فى هذا الإطار، فإننا نراه كموضوع للشعور بالرضا، هذا الرضا فرديًا أو ذاتيًا، مع أنه يتضمن شعور الذات، إلا أن الذات تشعر بنفسها حرّة تمامًا ولا تخضع لتأثير الموضوع كموضوع. والذات إذ تشعر بالرضا، فإنها ترى هذا الرضا كما لو كان رضا جميع الناس. وهذا قد يؤدى إلى رؤية الجمال كما لو كان (خاصية) للموضوع أو صفة له، وأن الحكم يبدو كما لو كان منطقيًا مع أن الشعور بالرضا لا يأتى نتيجة لخاصية فى

(٥١) نفس المصدر – ص٥١.

(52) Kant, I.: Critique of Judgment, Op. Cit., P.p. 50, 51.

الموضوع، أى ليس موضوعيًا منفصلًا عن الذات، بل هو شعور الذات، وأن الحكم الجمالى هنا حكم ذوق نتيجة للشعور باللذة أو الرضا أو الارتياح، وليس نتيجة لتصوّرات.

إنه الحكم الذى فيه "نتصور الجميل، دون الاستعانة بأى مفهوم عقلى، باعتباره موضوعًا لرضا كلىّ أو ارتياح عام."[٥٣]

ويرى "كانط" بأن هذه الكليّة لا يمكن أن تنبثق من التصوّرات Can Not Spring From Concepts، لأنه لا يمكن الانتقال من التصوّرات إلى الشعور باللذّة أو انعدامها (هذه التصوّرات موجودة فى حالة القوانين العملية Practical Laws، والتى تحمل اهتمامًا بها، وهذا الاهتمام لا يتصل بحكم الذوق الخالص).. والنتيجة أن حكم الذوق يتضمن القول بأن الناس جميعًا يتفقون بشكل طبيعى على كليته وعموميته.[٥٤]

وفى هذه الكلية أو العمومية يظهر الفارق بين الملائم والجميل، ففى حين أن لكل إنسان (ما يلائم) ذوقه الخاص من موضوعات، إذ يمكن القول بأن "اللون البنفسجى مريح وجذاب عند هذا الشخص، وميت ومنطفى عند شخص آخر. وهذا يحب آلات النفخ وذلك يحب الآلات الوترية. ومن الحماقة والجنون أن يحاول المرء فى هذا المجال مدّعيًا خطأ حكم الغير، المختلف عن حكمه هو وكأنه مضاد له من حيث المنطق. ولهذا فإن المبدأ الذى يقول: "لكل إنسان ذوقه" _ هو مبدأ صالح لما هو ملائم"[٥٥]. بينما فى "الجميل" لا يمكن القول بذلك، فالجميل لابد أن يكون جميلًا بالنسبة للجميع، أى أنه موضوع رضا لجميع الناس _ كما يرى "كانط". إن أى شخص عندما يحكم حكمًا جماليًا، فإنه لا يحكم من منطلق ذاتى صرف، أى

---

[٥٣] إبراهيم، زكريا: كانت أو الفلسفة النقدية مصدر سابق _ ص٢٣٥.

[54] Kant, I: Op. Cit., p. 51.

[٥٥] بدوى، عبد الرحمن: إمانويل كنت فلسفة القانون والسياسة _ مصـــدر ســـابق _ ص٣٣٦.

لا يحكم لنفسه فحسب، بل إنه يرى أن الجميل "جميل" بالنسبة للآخرين أيضًا، ويرى الجمال _ كما سبق وأوضحنا _ كما لو كان خاصية للموضوع الجمالي.

"فالحكم الجمالي حكم منزّه عن الغرض، وبالتالي فهو يتصف بالكليّة، وذلك عكس الملائم الذي يتلوّن تبعًا للأمزجة، والمصلحة. "ولكن الكلية التي يتّسم بها الحكم الجمالي تختلف اختلافًا أصيلا عن "الكليّة" التي يتسم بها الحكم المنطقي: فإننا لا نعرف الكلّي في المنطق إلا عن طريق المفهوم أو التصوّر العقلي، في حين أن الكلي في عالم الجمال يظل عينيًا أو موضوعًا محسوسًا مع كونه في الوقت نفسه عامًا أو مشتركًا بين الناس. ومهما فعلنا، فإننا لا نستطيع أن ننتقل من المعنى أو التصوّر، أعني المدرك العقلي، إلى اللذّة الجمالية، أعني إلى حالة من حالات الحساسية".(٥٦) وذلك لأن الحكم الجمالي حكم ذوق، لا يعتمد على أي تصور، وليست له غاية، بل هو _ كما أسلفنا _ منزّه عن الغرض.

ومن الجدير بالذكر أن (اللحظة الثانية) عند "كانط" ترتبط بنظرية تعد "الفن لعبًا" في ملكات المعرفة. ويرى "كانط" أن لا شئ يمكن أن ينقل للجميع إلا المعرفة، والتصوّر باعتباره مرتبطًا بالمعرفة. ولكن بما أنه يعتبر أن أساس الحكم الجمالي ذاتي فحسب، أي دون (تصوّر)، فإنه يصل إلى نتيجة هامة تتعلق بمجمل فلسفته الجمالية، وهي أنه لا يمكن أن يكون هذا الأساس إلا حالة روحية من لعب حر يقوم به الخيال والعقل لأنه بإمكانهما أن يتوافقا (وهذا ضروري للمعرفة بوجه عام)(٥٧)

ويرى "كانط" أن اللذّة التي يولدها فينا الموضوع الملائم. إنما تنبع مباشرة عن إدراكنا لهذا الموضوع، كما أن الحكم الذي نصدره على الطبيعة الملائمة لهذا الموضوع إنما يجئ في أعقاب اللذّة ويصدر عنها، وهذا هو السبب في أن مثل هذا الحكم – لابد أن يظل فرديًا وغير قابل للتوصيل إلى الآخرين، مثله في

---

(٥٦) إبراهيم، زكريا: كانت أو الفلسفة النقدية _ مصدر سابق _ ص ص٢٣٥ & ٢٣٦.

(٥٧) بالاشوف، أ.أ.: مصدر سابق _ ص ص١٩ & ٢٠.

ذلك كمثل اللذة التى صدر عنها، ألا وهى لذة الحواس"[٥٨]. و"اللّذة الجمالية يجب أن تميّز عن اللذة الحسّية الخالصة للطعام والشراب. أنها يمكن أن تحصل فحسب عبر الأحاسيس التى تسمح بالتأمل (والتى تكون عبر الرؤية والسمع)."[٥٩] والحكم الجمالى يتضمن (ما ينبغى)، أى أن الآخرين ينبغى أن يشعروا كما أشعر، وهذا يقودنا إلى القول بالكلية، والضرورة[٦٠] - كما سبق أن أوضحنا.

المخيلة، والعقل كقوّتين تعملان معًا بطريقة حرّة بعيدة عن أى تصوّر، والحكم الجمالى يكون نتيجة لعمل هاتين القوتين معًا. وهو يسبق اللذّة، ولذا فهو لا ينصب على الموضوع بل على الشعور باللذّة. وفى الحكم الجمالى يتم التوافق بين المخيلة، والعقل؛ أى بين ملكة الإدراك الحسّى وبين ملكة المعرفة العقلية.

وفى اللحظة الثانية نجد "كانط"، موجهًا نقده للعقليين ذلك لأنه إذا كان الجميل هو موضوع رضا كلّى، ومنزّه عن الغرض ولا يقوم على أى تصوّرات عقلية بالنسبة "لكانط" فإنه قد حدّد بواسطة "ليبنتز" بأن الجمال هو كمال المعرفة الحسية "Beauty is the Prefection Of Sensible Knowledge"[٦١]. وأن اللذّة هى الشعور بالكمال أو الامتياز سواء فى أنفسنا، أو فى الأشياء ... وأن "الكمال هو التسامى"[٦٢] وقد رأى "بو مجارتن"[٦٣] أن الجمال هو نوع من المعرفة الدنيا الغامضة والمبهجة. وأن الأفكار التى يمكن إدراكها على نحو كامل، ليست أفكار الحسّ،

---

(٥٨) إبراهيم، زكريا: كانت أو الفلسفة النقدية _ مصدر سابق - ص ٢٣٧.

(59) Scruton, R.: Op. Cit. P.p. 83 & 84.

(60) Ibid: p. 82.

(61) Kulp, Oswald: Op. Cit., p. 82.

(62) Brown, Clifford: Leibeniz And Aesthelic _ Philosophy and Phenomenological Research, Vol. XXVII No. I. Septemper 1967, University of Buffalo, New York, 1967, P. 73.

(63) Kulp, O.: op. Cit., p. 82

وأيضا، نوكس، أ.: مصدر سابق _ ص ص ٥٣، ٥٤.

وبالتالى ليست من الشعر فى شئ وهكذا فالأفكار الخلاقة وحدها أفكار شعرية أما الأفكار الكاملة والمتميزة فهى ليست كذلك.

ومع أن الجميل، لدى "كانط" يعد قريبا من تصور الخير لأنه يشترك معه في كون الرضا الناتج عنهما كلى، إلا أن الفارق بينهما يكمن فى أن الخير يقوم _ فى كليته _ على التصور، بينما حكم الذوق ليس كذلك.

وإذا كان "كانط" قد رأى أن اللذة فى الخبرة الجمالية هى أمر يتلو الحكم الجمالى. وأن تلك اللذة ليست إلا الرضا الناتج عن إدراك تجانس الملكات الفكرية فى التناول الجمالى لصورة ما، إنها تعد لذة خاوية فارغة وصورية ، ولا علاقة لها بالموضوع (الذى يفترض أنه أصلها)، ولا علاقة لها بالمضمون الفعلى للجمال فى الفن والطبيعة _ على حد قول "نوكس"[٦٤]

لقد كان "كانط" قلقا بشأن تمييز موقفه عن موقف "الفلاسفة المشهورين" _ الذين كان "الكمال Perfection" يمثل حجر الزاوية فى علم الجمال لديهم _ "ليبنتز" و"بو مجارتن" على الرغم من الأسس التى أصر "كانط" على التمييز بناء عليها لم تكن دائما على صواب، وأن المسافة بين موقفه، وبين العقليين السابقين له كانت أكبر أو أقل مما كان يفترض.[٦٥]

وإذا كان هناك فى بعض الأحيان تواز بين وجهتى نظر "كانط" و"ليبنتز"، فإنه أيضا توجد بعض الاختلافات .. فقد عرف "كانط" الكمال كهدف داخلى غائى، بينما رأى "ليبنتز" أن المتعة أو اللذة هى الكمال Joy or Pleasure Is Perceftion.[٦٦]

لقد كان "كانط" شأنه شأن أغلب الفلاسفة مهتما باتساق نسقه الفلسفى، وجعل "نقد الحكم" بمثابة عمل لسد الفجوة بين النقدين الأولين. ولذا جاء بناؤه ميتافيزيقيا قوامه المقولات القبلية المطلقة، وبعيدا عن كل موقف اجتماعى أو

---

(٦٤) نوكس، أ: مصدر سابق _ ص٥٦.

(65) Brown, C.: Op. Cit. P. 79.

(66) Ibid: p.p.. 73 & 79.

واقعي. وقد كان معنيًا بوضع مقولات جمالية لها قوة مقولاته في فلسفته النظرية، والعملية.

اللحظة الثالثة: العلاقة The Relation

يقول "كانط" في نقد الحكم _ في اللحظة الثالثة Third Moment:

"دعنا نعرّف ما تعنيه الغاية The End في المصطلحات الترانسندنتالية Transcendental Terms (أعني بدون أي افتراض مسبق لأي شئ امبريقي Empirical، مثل الشعور باللذة (المتعة). الغاية هي موضوع تصوّر بقدر إمكانية اعتبار هذا التصوّر سببًا للموضوع (الشئ). وسببية التصوّر بالنسبة لموضوعه نهائية Finality (Forma Finalis). وعندما تكون معرفة الموضوع غير مجرّدة، بل إن الموضوع نفسه (صورته ووجوده الواقعي) يبدو كمؤثر، فإننا نفكر في الإمكانية فحسب عبر تصوّره، هنا يمكننا تخيل الغاية. ويصبح تمثيل المؤثر هو المحدّد الأساسي الذي يقوم عليه السبب، ويقودنا إليه ..."(٦٧)

فالغاية لابد أن تكون موضوعًا لتصور ما، وهذا التصور هو سبب أو علة الموضوع، كما أن هذه السببية نهائية. وحتى لا يكون التصوّر مفروضًا على الموضوع فإن "كانط" _ يرى أن الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه، أي أنه مدرك في هذا الموضوع دون تصوّر لغاية من الغايات.

وقد رأى "كانط" أن حكم الذوق، يكون خالصًا Pure بقدر ما يحدد الأساس الذي لا يشوبه أي رضا (سرور) امبريقي. ولكن مثل هذا الشئ الدخيل يوجد حيث الإعجاب أو الانفعال يكون حاصلًا على نصيب من الحكم الذي به يوصف موضوع ما بأنه جميل"(٦٨)

ومن الجدير بالذكر، أن "الغائية دون غاية" ليست إلا نتيجة للحظتين السابقتين في تحليل "كانط" (الأولى والثانية). فإذا كان "كانط" يحكم على الجميل دون غرض _ كما في اللحظة الأولى _ فإن هذا يؤدي إلى أن الحكم ليس

(67) Kant, I.: Critique of Judgment, Op. Cit., p. 61.
(68) Ibid: P. 65.

حكمـا ذاتيـا. وفـي اللحظـة الثانيـة يؤكـد علـى أن الحكـم ليـس حكمـا معرفيـا Cognitive، أي أنه لا يتعلق بأى تصور. وهكذا لا تكـون فـى هـذا الحكـم غايـة موضوعية. وبهذا يكـون "الموضوع غائيا حين يوفر اللذة، أى حين يقـود ملكـات المعرفة إلى لعب منسجم، إلى حالة التصور ذاته، وإلى إشغال قوى المعرفة دون أى غاية" (٦٩)

و"كانط" يحاول أن يقيم الحكم الجمالى على مبادئ قبلية ضرورية بعيدا عن الجاذبية أو الانفعال، ودون اللجوء إلى مفهوم الكمال. ولكن لما كانت اللذة إنما تفترض توجيه الميل نحو غاية ما، فإن حكم الذوق لابد بالضرورة من أن يكـون حكم غائية.(٧٠)

وإذا كان فى حكم الذوق، تكـون العلاقة بين الموضوع الجمالى والذات التى تتأمل الموضوع تقوم على ما يسمى (الغائية بدون غاية)، فإنه تبعا لذلك تكـون اللذة لذة خالصة لا علاقة لها بالحس. "فاللذة فى الحكم الجمالى تستند إلى التأمل الخالص، ولا تتضمن أى اهتمام بالموضوع"(٧١)

إن ما يفسد حكم الذوق، ويجعله حكما غير منزه عن الغرض أو غير نزيه هـو الاهتمام، ويكون الذوق ساذجا حين يكـون فـى حاجة إلى الإعجابات والانفعالات ليحدث السرور أو الرضا، وحين يكـون ذلك مـن معاييره. وحكم مبـدؤه هـو غائيـة الصورة (الشكل) هو حكم ذوق خالص A pure Judgment of Taste.(٧٢)

وقد قسم "كانط" الأحكام الجمالية إلى أحكام تجريبية وأحكام خالصة. تؤكد الأولى وجود اللذة أو عدمها، بينما تقدم الثانية جمالية الموضوع أو شكـل

---

(٦٩) بالاشوف، أ.أ: مصدر سابق _ ص٢٥.

(٧٠) إبراهيم، زكريا: كانت أن الفلسفة النقدية _ مصدر سابق _ ص٢٣٨.

(71) Kant, I.: Critique of Judgment, Op. Cit., P.p.63 & 64.

(72) Ibid: P.p. 64 & 65.

عرضه. الأحكام الأولى هى أحكام الحسّ (أحكام جمالية مادية) بينما الأحكام الثانية وحدها هى الأحكام الذوقية الصحيحة.[٧٣]

وإذا كان الحكم الجمالى لا ينهض على أى تصوّر من التصوّرات فإن هذا يؤدى إلى رفض (تصوّر الكمال) الذى أقام عليه "ليبنتز" حكمه الجمالى. ورفض "كانط" لذلك التصور (الكمال) جاء على أساس أنه مجرد تصوّر عقلى خالص، وليس بوسعه اعطاءنا أى لذّة.

ولقد أدى تأكيد "كانط" على نقاء اللذّة الجمالية إلى إقامة تمييزه بين الجمال الحر Free Beauty. والجمال التابع Dependent Beauty.

يقول "كانط" فى "نقد الحكم":

"يوجد نوعان من الجمال؛ الجمال الحر Free Beauty (Pulchritudo Vaga والجمال التابع (Pulchritudo adhearegs) Dependent Beauty. الأول يفترض أنه لا وجود لتصوّر ما يجب أن يكون عليه الموضوع. والثانى يفترض وجود مثل هذا التصوّر واكتمال الموضوع بالنسبة لذلك. الأول (يسمى بالموجود فى ذاته) بالجمال الموجود فى ذاته بالنسبة لهذا الشئ أو ذاك. أما الثانى. فتابع للتصوّر (الجمال المشروط Conditioned Beauty) ينسب إلى الموضوعات التى تندرج تحت تصور غاية خاصة.."[٧٤] "وعند الحكم على الجمال الحر (وفقًا للصورة الخالصة) فإن حكم الذوق يكون حكمًا خالصًا، ولا وجود لافتراض أى تصوّر للغاية... ولكن الجمال الإنسانى، جمال الحصان. أو المبنى، يفترض تصورًا للغاية التى تحدد ما يكونه الشئ، وتبعًا لذلك كما له Its Perfection، إنه يعدّ لذلك جمالًا تابعًا"[٧٥]

ولقد كان تمييز "كانط" نوعى الجمال (الحر، والتابع) وقد يطلق على التابع لفظ المشروط Conditioned، أو المشايع Adherent وقد وضع "كانط" _ دون لبس _ فى نطاق الجمال الحر، ذلك النمط الذى لا صلة له بالخيرية

(٧٣) انظر نوكس، أ.: مصدر سابق _ ص ص ٥٨ & ٥٩.

(74) Kant, I.: Critique of Judgment, Op cit., p. 72.

(75) Ibid: P.p. 72 & 73.

Goodness.. وقد اهتم الفن في العصر الحديث بالجمال الحر، وأسقط من حسابه الجمال التابع.(٧٦)

وإذا كان الجمال الحر "يدرك دون الحاجة إلى فكرة تصورية، فإن الجمال التابع يتطلب التصور القبلي للموضوع. فعندما أدرك صورة أو مبنى ليس بوسعي الحصول على أي انطباع بالجمال إلا إذا وضعت هذا الموضوع تحت تصور يشير _ في هذه الحالة _ إلى المحتوى المعبر عنه _ إن الحكم في هذا الجمال التابع أقل تجردا أو نقاء منه في حالة الجمال الحر. ويمكن أن يكون خالصا فحسب بالنسبة للشخص الذي ليس لديه أي تصور عن معنى أو وظيفة ما يراه. الأمثلة الخالصة للجمال هي تلك الحرة فحسب. وعند تأمل هذه الأمثلة تكون ملكاتنا قادرة على التحرر كلية من أعباء الفكر العلمي والعملي، والدخول في اللعب الحر Free Play الذي يعد الأساس الذي تقوم عليه اللذة الجمالية، والأمثلة على هذا الجمال الحر تنتشر في الطبيعة، وليس في الفن"(٧٧)

لقد جاء التمييز بين الجمال الحر والجمال التابع نتيجة لرغبة "كانط" في تمييز الأحكام الخالصة للذوق الجمالي Pure Judgment of Aesthetic Taste من الأحكام التي _ بالرغم من ارتباطها بأحكام الذوق، أو تشابهما معها في بعض الجوانب، إلا أنها في ذاتها غير خالصة Impure. "فإذا حكمنا على الكنيسة _ على سبيل المثال _ بأنها جميلة. فإن هذا يتطلب أن تكون لدينا فكرة عما يجب أن تكون عليه الكنيسة. وهذا ليس من الحكم الخالص، وذلك لاعتماده على تصور يحد من الدور الحر للتخيل The Free Play Of Imaginatin. وتأملنا للكنيسة محصور في نطاق معين بالتأمل في طبيعة وظيفة الكنائس. من ناحية أخرى يوجد الجمال الحر حيث لا يكون هناك ما يسمى بأفكار أو تصورات معيارية Normative، فزهرة النوار، طيور الفردوس، أنواع المحار المتباينة، الرسوم غير الرمزية، كالتصميم في اللوحات، والموسيقى التي لا تتخللها كلمات والتي قدمها "كانط" كأمثلة (بالرغم

(76) Guy, Sircelle: The New Theory of Beauty, Op. Cit., p. 80.
(77) Scruton, R.: Op cit., P. 87.

من أن عالم النبات قد تكون لديه فكرة عما يجب أن يكون عليه نوع ما من الزهور)، إلا أنه لا يضع هذه الفكرة فى اعتباره عندما يحكم على جمالها"[٧٨]

و"كانط" بمحاولته فصل الجمال الحر عن الجمال التابع، وجعل الأول هو أساس حكم الذوق الخالص، لأنه لا يعتمد على أى تصوّر مسبق لما يجب أن يكون عليه ما هو جميل، وذلك على العكس من الجمال التابع الذى يعتمد على تصوّر يحدّ من قدراتنا التخيلية الحرّة. فجمال الكنيسة أو أى مبنى، أو جمال الإنسان أو الحصان يكون متّسقًا مع التصور الذى يجب أن يكون عليه الشئ. فكون الكنيسة تمثل مكانًا للعبادة هذا مما يحدّ من انطلاق خيالنا، لأن المصلحة، الوظيفة النفعية للعمل هى الـه حدّد الأول لوجوده، وإذا لم تتوافر فى الكنيسة هذه الصفات أو تلك التى ترتبط بوظيفتها، فإنها تكف عن أن تكون كنيسة، سواء كانت من الناحية الجمالية أقل، أو أكثر.

وقد ميدنا التفرقة بين نوعى الجمال (الحر، والتابع) إلى آراء "هاتشسون"، و"كايمز" لقد رأى "هاتشسون" أن الجمال هو إما أصيل أو مقارن، مطلق أو نسبى.. والجمال المطلق هو ذلك الجمال الذى تدركه فى الأشياء دونما حاجة لمقارنته بشئ آخر، بل يغدو هو نفسه نموذجًا يحاكى، كذلك الذى تجده فى أعمال الطبيعة، وفى الصور المشغولة والأشكال.. أما الجمال المقارن أو النسبى فهو ذلك الذى ندركه فى الموضوعات، ويكون بصفة عامة تقليدًا أو محاكاة. أما "كايمز" فقد كان أقرب إلى "كانط" إذ رأى أن الجمال إما "جمال ذاتى أصيل" يقوم فى موضوع بذاته مستقلا عن أى شئ آخر، أو "جمال نسبى" لأنه يستند إلى علاقته بأشياء أخرى.. الجمال الذاتى هو موضوع للرائع فقط، كأن تدرك جمال سنديانه أو جمال نهر يجرى، وهذا أمر لا يحتاج إلى أكثر من فعل النظر. أما إدراك الجمال النسبى

---

[78] Kemp, J.: Kant, Op. Cit., p. 105.

فأمر يحتاج، بالإضافة إلى عناصره الخاصة، إلى الفهم والتفكير، إذ ليس بمقدورنا أن ندرك جمال آلة ما مثلًا، إلا إذا أدركنا وجه استعمالها، أو الغاية منها.(٧٩)

إن تأكيد "كانط" على أن "الجمال الحر" هو الذى يمثل الجمال الخالص، وهو الذى ينصب عليه حكم الذوق الخالص. قد أدّى "بكانط" إلى عزل الجمال عن كل من الأخلاق والحياة الاجتماعية للإنسان، كما جعله يهتم أكثر وأكثر بالنواحى الشكلية فى الموضوع الجمالى.

إن الوحدة التى ندركها فى الجمال الحر للطبيعة _ على حد تعبير "كانط" _ تأتى إلينا نقية خالصة مجرّدة من كل اهتمام أو ميل: إنها الوحدة التى تشير إلى عدم وجود هدف، أو غاية محددة ولكنها تشير لنا بأن منشأها Its Origin يكمن فى ذواتنا كوجود غائى.. الوحدة الجمالية _ كما يراها "كانط" _ تظهر للعيان غائية بلا غاية. والتجربة الجمالية هى التى تقودنا إلى رؤية كل موضوع كغاية فى ذاته، وتقودنا أيضًا إلى الإحساس بعدم غائية الطبيعة.(٨٠)

لقد كان مطلب "كانط" هو التأكيد على استقلالية الجمال، ولذا نجده يجعل الجمال الحر _ كما سبق وأشرنا _ هو الوحيد الذى يمكن أن يقوم فيه حكم الذوق المحض. لقد رأى "كانط" أن جمال الكنيسة أو المبنى، .. إلخ إنما يكون أكثر لذّة ونقاء، إذا لم يكن هذا البناء (كنيسة .. أو شئ آخر)، أى إذا انتفى الغرض المقام من أجله. وهو بذلك يؤكد على عدم وجود تصوّر مسبق للجميل. وقد دفعه ذلك إلى القول بنوع من الجمال المجرد، أو جمال موضوعات لا تعنى شيئًا ولا تمثل شيئًا (كالأزهار، والطيور، والأرابيسك، والتخطيطات الزخرفية ... إلخ) أى أن الحكم الجمالى لديه ينصب على الشكل (أو الصورة) فى حالة النقاء التام. بل إن عالم النبات إذا فكر فى الزهور من الناحية العملية أو العلمية يكفّ رأيه أن يكون رأيًا

---

(٧٩) نوكس، أ.: مصدر سابق ص ص٥٩، ٦٠. ويلاحظ أن كتاب "لورد كايمز" عناصر النقد ترجم إلى الألمانية سنة ١٧٦٣ أى قبل صدور نقد الحكم بحوالى سبع وعشرين عامًا.

(80) Scruton, R.: Kant, Op. Cit., p. 87.

جماليا. وقد كان استدعاء "كانط" لما يسمى بالجمال التابع محاولة لوضع بعض الموضوعات مثل (الإنسان، والحصان .. النحت .. العمارة ..) تحت هذا التصور حتى ينقذ رؤيته النظرية من التناقض.

"لا توجد قاعدة موضوعية يحدد بها الذوق ما هو جميل استنادا إلى تصور، لأن كل حكم صادر عن هذا المصدر هو حكم جمالى، أى أن مبدأه المحدد هو شعور الذات، لا تصور الموضوع، ومن العبث البحث عن مبدأ للذوق يوضح بواسطة تصورات معينة المعيار الكلى للجميل، لأن ما نبحث عنه نحن حينئذ أمر مستحيل ومتناقض فى ذاته".[٨١]

لقد أقام "كانط" نظريته على أساس عدم إخضاع الفن للسياسة أو الأخلاق أو المنفعة. وكان فى بنائه الفلسفى الصارم إنما يحاول الرد، أو دحض، النظريات التى كانت سائدة فى عصره والتى ربطت بين الفن والمصالح الاجتماعية، جاعلة الفن بمثابة أداة فى يد السلطة أو المجتمع. وهذا هو ما دفع "كانط" إلى وضع نظريته بعيدا عن المنفعة، وفى تضاد مع الأفكار السائدة آنذاك والتى جعلت العقل أداة فى يد البورجوازية التى تحولت أهدافها الثورية إلى قوانين ولوائح رجعية تهدف للسيطرة ولذا كان "كانط" فى رفضه للتصور المسبق للفن أو الجمال، إنما يرفض _ بشكل أو بآخر _ المنطق السائد آنذاك، ويجعل الجمال يرتبط ارتباطا وثيقا بالذات. لقد جعل "كانط" الجمال الحر، حرا، من كل سطوة خارجية، وترك الجمال التابع ليكون مجالا لمثل هذه التصورات ولكن "كانط" بفصله الحاد بين الجمال الحر والتابع، كان يقيم ذلك على أسس شكلية خالصة، وبذلك انتفت لديه وحدة الشكل والمضمون، والتى تعد الأساس الذى ينهض عليه تقويم _ ما يدعوه _ الجمال التابع، مثل المبنى، أو النحت، أو الإنسان .. إلخ. إذ أن مثل هذا الجمال

---

[٨١] بدوى، عبد الرحمن: إمانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة _ مصـــدر ســابق _ ص٣٤٢.

يكون ممتعًا عندما تنسجم وظيفته مع تصوّره، أى حين يتم التوافق والانسجام بين شكله ومضمونه.

لقد رأى "كانط" أن الجمال يكمن فى الصورة لا فى التصوّر. فالجمال هو نمط الغائية الداخلية للموضوع، على أن تدرك بعيدًا أى غاية.(٨٢)

وهكذا نخلص فى هذه "اللحظة" بأن الجمال مستقل عن الكمال، وعن الانفعال والجوانب العاطفية، ويعد الذوق غير سليم إذا احتاج إلى الانفعالات، والإثارة. فالذى يحتاج إلى الإغراء لكى يرى الموضوع "جميلًا" يكون ذا ذوق ضعيف، غير مدرّب أو ذوق بدائى. وحكم الذوق لا يحتاج إلى قاعدة، لأن أساسه الشعور، وليس المعرفة الصورية. "فالكامل عقلى، بينما الجميل ليس عقليًا، بل شعوريًا. فنحن أما نتجذب إلى الشئ أو ننفر منه. والكامل هو المطابق للتصوّر. أما الجميل فهو مضاد للتصوّر: إن الجميل يقوم فى شئ غامض، ليس فى الكامل"(٨٣) . وإذا كانت "التناقضات هى نهاية المنطق، إلا أنها بمثابة البداية الحقيقية للفن"(٨٤) .

اللحظة الرابعة: الشكل Modality

إذا كان الحكم من حيث الموضوعية والذاتية يمكن أن يقع تحت حالات ثلاث: إما أن يكون تقريرًا لحقيقة عن طريق التجربة، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة، أو مجرد احتمال منطقى، إلا الجمال فإن خاصته تقرير ما يدرك _ ضرورة _ إدراكًا ذاتيًا ابتداء، ولكنه موضوعى من ناحية التصوّر، بافتراض عموم

---

(82) Kant, I.: Critique of Judgment. Op. Cit. P. 80.

(٨٣) بدوى، عبد الرحمن: إمانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة - مصدر سابق - ص ٣٤٥.

(84) Axinn, S.: And Yet, A Kantian Aesthetics, Philosophy and phenomenological Research, Vol. XXIV Sep. 1963 - June 1964 - University of Buffalo, Buffalo, N.Y, 1964 - P. 115.

الشعور به لدى ذوى الأذواق. فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة، لأنه مصدر شعور ذاتى بالرضا به دون حاجة إلى أفكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعى(٨٥)

والضرورة الذاتية المنسوبة إلى الحكم الجمالى مشروطة، ذلك أن الحكم الجمالى حكم يتطلب أو يقتضى موافقة جميع الناس. وهذه الضرورة إنما تعود إلى ما يسمى بالحس المشترك Common Sense.

الجميل، مطالب بواسطة حكم الذوق، أن يكون حاصلا على إشارة ضرورية للإشباع الجمالى. ليس معنى ذلك أننا عندما نشعر بشئ يمكننا أن نضمن أن كل الناس يشعرون به، بل بالأحرى، أنهم يجب أن يحصلوا على نفس الاشباع الذى لدينا.(٨٦)

وإذا كان الحكم الجمالى حكما غير موضوعى أو معرفى، فإن ضرورته ليست مشتقة من تصورات، وليست قطعية. وكذلك، بصرف النظر، عن أن الخبرة يمكن أن تؤسس بينة مقبولة بالنسبة لهذا الغرض، فإن الأحكام الإمبريقية Empirical Judgments لا تقدم أى أساس لتصور عن ضرورية هذه الأحكام(٨٧)

ويقول "كانط" أيضا فى نقد الحكم:

"فى كل الأحكام التى نصف فيها أى شئ بأنه جميل، فإنه ليس لأى إنسان أن يقدم بطريقة أخرى رأيا مباينا، ونحن فى اتخاذنا لهذا الموقف لا نقيم حكمنا على تصورات، بل إننا نقيمه على أساس من الشعور فحسب. ووفقا لذلك فإننا لا نقدم هذا الشعور الجوهرى كشعور خاص، بل كإحساس عام Public Sense. وحاليا من أجل هذا الهدف، لا يمكن للتجربة أن تصنع هذا الإحساس العام، لأنه (أى

(85) Lalo, Charles: Notions d'Esththique, pp. 56 - 58 & Brehier, E.: Histoire de Philosophie, II. P.P. 558 - 546.
عن: هلال، محمد غنيمى: النقد الأدبى الحديث _ دار العودة _ بيروت _ ١٩٨٦ _ ص٣٠١.

(86) Beardsley, M.C.: A History of Aesthetics, In Enc. Of Philosophy Vol. I The Macmillan Company, Free Press, New York, 1972 P. 28

(87) Kant, I.: Op. Cit. P. 81.

الإحساس العام) يناشد الأحكام التي تتضمن ما ينبغي Ought. وتأكيدنا ليس لأن كل فرد سوف يلتقي مصادفة بأحكامنا، بل بالأحرى، أن كل فرد يجب أن يوافق عليها. ومن هنا فإنني أجعل من حكم الذوق مثالًا على الحكم الذي يمثل الحسّ المشترك Common Sense، وننسب إليه النموذج المحتذى قانونًا، والحسّ المشترك محض معيار مثالي Ideal Norm. والحكم كتمثل ينسجم معه، بالإضافة إلى أن الرضا (السرور) بالموضوع المُعبّر عنه في الحكم يتحول إلى قاعدة لكل الناس".(٨٨)

إن الضرورة والكلية هما أساس الحكم الجمالي – في هذه اللحظة – وهذه الضرورة تنبع من عدم إمكانية الخروج على الرأى لأى إنسان بطريقة أو بأخرى. فإذا وصف شئ – بناءً على هذا – بأنه جميل، فلابد أن يوافق عليه الجميع وذلك لأنهم يكونون قد حصلوا على نفس الإشباع الجمالي Aesthetic Satisfaction. وهذه الضرورة لا تقوم على تصوّرات بل هي قائمة على الشعور، وهذا الشعور ليس شعورًا خاصًا، بل هو في الأساس إحساس عام. أى أن الحكم الجمالي ينهض على أساس من الحسّ المشترك. وهذا يعتمد على أن الإنسان يملك مبدأ ذاتيًا يحدد بواسطة الشعور فحسب، ولا يخضع لأى فكرة مجردة أو أى تصوّر. وهذا يفترض أيضًا توافقًا عامًا من القوى المدركة لدى الناس.

وبناء على ذلك فإن "كانط" يرى أن الضرورة الذاتية التي تعزى إلى حكم الذوق مشروطة The Subjective Necessity Atributed to A Judgment of Taste Is Conditioned. فحكم الذوق يتطلب موافقة من كل إنسان. والشخص الذي يصف شيئًا بأنه جميل يؤكد أن كل إنسان يجب أن تكون إجابته عن سؤاله عنه بالاستحسان ويصفه بأنه جميل. والـ "يجب Ought" في الحكم الجمالي، بالرغم من اتفاقها مع كل ما يتطلبه العبور نحو الحكم، تظل مع ذلك مشروطة. إننا نلتمس موافقة كل الناس، لأننا نتشجع (نتقوّى) بالأساس المشترك للجميع.(٨٩)

---

(88) Ibid: P. 84

(89) Ibid: p. 82

الضرورة الذاتية ليست قطعية مطلقة، بل هى ضرورة مشروطة، وشرطها يفترض وجود الحسّ المشترك. أى وجود إحساس عام بين المدركين للموضوع الجمالى، مما يجعل فى الإمكان تبادل الانطباعات الجمالية Aesthetic Impressions فيما بينهم. والحسّ المشترك ليس "حسًا خارجيًا غريبًا عنا، وإنما هو الأثر الذى يتركه اللعب الحر لملكاتنا الفكرية"[٩٠]. هذا الحسّ المشترك معيار مثالى – فى رأى "كانط" – ينسجم معه الحكم، كما أن الارتياح أو السرور بالموضوع المعبر عنه فى الحكم يصبح قاعدة لكل الناس.

إن تعبير "اللعب الحر للملكات" لدى "كانط" إنما يمكن توضيحه عبر المقارنة بين الحكم الجمالى والحكم الامبريقى. فإذا كان "أى حكم امبريقى كما يظهر بوضوح فى نقد العقل الخالص Critique Of Pure Reason يتضمن الجمع بين الحدوس Intutions (فعل التخيل) والتصورات Conceptions (فعل الفهم الصورى Understanding)، ولكن فى هذه الأحكام لا وجود للحرية Freedom بالمرّة، بل الامتثال للقانون وللتصوّرات المحددة. فقط، عندما يثير الخيال التصوّرات، وعندما يضع الفهم – وهو فى معزل عن التصوّرات – التخيل فى لعب حر. يكون الامتثال متّصلا بنفسه، ليس كتفكير، بل كشعور داخلى، كحالة قصدية للذهن".[٩١]

الحسّ المشترك هو الذى يقدم الانسجام للحكم الجمالى، والحرية تكمن فى أن الفهم – بعيدًا عن التصوّرات – يضع التخيل فى لعب حر. وهنا يكون الامتثال متّصلا بنفسه كشعور داخلى. والحسّ المشترك هو الذى يجعل الحكم الجمالى ممكنًا. لأنه يصبغ عليه الشرعية، شرعية اشتراك الجميع فى نفس الشعور باللذّة أو الكدر.

تندرج كلية الشعور تحت حكم الذوق، بمعنى أننا نتوقع أن أحكام الآخرين سوف تكون متفقة معنا، وتؤكد لنا أن أحكامنا الذوقية خالصة بواسطة المشاعر التى لا

---

(٩٠) نوكس، أ.: مصدر سابق _ ص ٦٥.

(91) Kemp, J.: Kant, Op. Cit. P. 108.

تتصل إلا باللذة الجمالية، وليس بواسطة الاهتمام العقلى أو القيمة الأخلاقية، وذلك لأن المشاعر لها قدرة كلية على التوصيل كنتيجة لطبيعة ذاتية فى بنية الذهن الإنسانى تبدع ميْلا أو اهتمامًا لما هو جميل.[92]

وقد رأى "إرنست كاسيرر Ernest Cassirer" أن "كانط" قد ميّز بين الأحكام الجمالية والمنطقية، إذ أنه _ أى "كانط" _ يقرر أننا فى "أحكامنا الجمالية لا نهتم بالشئ فى ذاته، وإنما نهتم بالتأمل الخالص له. والكلية الجمالية تعنى أن محمول الجمال غير مقصور على فرد بعينه؛ وإنما يمتد إلى كل ميدان الناس المنوط بهم الحكم. ولو كان العمل الفنى نزوة فنان فرد، وانطلاقةَ غضبه لما كان له هذه القدرة التوصيلية العامة".[93]

لقد وضع "كانط" مبدأ الحسّ المشترك" كأساس لكليّة "حكم الذوق"، وذلك عبر توقعنا اتفاق الآخرين معنا فى نفس الحكم. وأن للفن قدرة توصيلية ما. ولكن هذا "الحس المشترك" ليس إلا مبدءا عقليًا خالصًا، أو معيارًا مثاليًا خالصًا فى رأى "كانط" - على حد تعبير "نوكس". "فالضوء الذى ينير جمال الطبيعة والفن ليس مخبوءا فى ظلمة العقل الداخلية. هو أكثر من انسجام عفوى بين القوى الذهنية. الفن هو نفسه سبب لاشتراك أصيل بين الناس، وتأثيره الحقيقى إنما يكمن فى مدى تبديله فى خبرتنا وتوسيعه وتعميقه لوعى الناس"[94] وهكذا يكون مبدأ الحسّ المشترك، وفقًا للتصوّر "الكانطى" من الصعب تقبّله.

إن اللذّة تعود مباشرة إلى حدس الشكل. فانتظام أجزاء الشئ يعدّ ضروريًا لإدراكه "لأنه يوجدها فى كل منسجم يؤدى إلى تكوين فكرة مجردة عامة عنه"[95].

---

[92] I bid: P. 108.

[93] كاسيرر، ارنست: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال فى الإنسان _ ترجمة إحسان عباس، مراجعة محمد يوسف نجم، دار الأندلس (مؤسسة فرنكلين _ دار الأندلس)، (نيويورك _ بيروت) _ ١٩٦١ _ ص٢٥٤.

[94] نوكس، أ.: مصدر سابق _ ص٦٧.

[95] أبو ملحم، على: مصدر سابق _ ص ٥٦.

ولقد رأى "كانط" أنه من السهل "أن تظهر المشاكل في هذه المصطلحات - يقصد مصطلحات حكم الذوق وما يرتبط بها، فللوهلة الأولى يبدو أن جمال موضوع ما يعتمد فحسب على خواصه الشكلية Its Formal Proprties، وبصفة خاصة لملاءمة هذه الخواص الشكلية لتقديم نوع محدد من الألفة بين التخيل والفهم الصوري، وليس أكثر مما يحتاجه اليقين بأن بنية الخيال الإنساني وفهمه الصوري ليست خاصية فردية، بل هي حقيقة كلية. وهذا غير قابل للجدل _ كما أكد "كانط" ذلك."(٩٦)

إن القواعد الدقيقة لا تتلاءم مع طبيعة الجمال الخالص، وإن كانت هذه القواعد ضرورية في الجمال التابع. وهكذا فإن الفهم يكون _ في الجمال الحر _ في خدمة المخيلة وليس العكس. ذلك أن الجميل هو ما يعدّ موضوعًا لسرور (لرضا) ضروري دون الاستناد إلى أي تصوّر عقلي أو عملي.

إن حكم الذوق _ لدى "كانط". يحدد موضوع الجميل بناء على اللذّة التي يسبغها هذا الموضوع، والتي تجد الموافقة لدى الآخرين، مما يجعل الحكم يبدو كحكم موضوعي. وإن كان هذا الحكم لا يستند إلى أي برهان، ولا يقوم على أي مبدأ وضعي سوى الشعور باللذة أو الكدر، ولا يقوم على أي تصوّر لهدف أو غاية. بل إنه _ مبدأ الذوق _ مبدأ ذاتي له ملكته الخاصة التي تقوم على المخيلة التي تنسجم مع الفهم _ هذه الملكة هي ملكة الحكم Faculty Of Judgment. هذا الذوق ليس إلا نوعًا من الحسّ المشترك الذي يوجد لدى جميع الناس، والذي يعد معيارًا نموذجيًا.

ولقد كان تأثير "كانط" على لاحقيه كبيرًا، وقد فسّرت أفكاره على أنحاء شتى فنجد من أتباعه من استخلصوا من أفكاره نظرية (الفن للفن)، مؤكدين على لا هدفية الفن، ووصلوا إلى عدم ربط الفن بالحياة الاجتماعية. وانفصل الفن عن الواقع، وأصبح مجرد لعب حر.

(96) Kemp, J.: Op. Cit., P. 108.

يقول "هنرى لوفافر"

"فى سلسلة كبار النظريين الجماليين، بعد "ديدرو"، يجئ "كانط"، غير أن وجهة علم الجمال من "ديدرو" إلى "كانط" كانت قد تغيرت جذريًا. فإن المقابلة بين الواقع وبين الأثر الذى يمثله أصبحت مقابلة (إن لم نقل تقابلا) بين المضمون Contentوبين الشكل Form. وفى رأى "كانط" أن الشكل يتغلب، فهو الذى يحدد الأثر الفنى ويعينه. وللأثر الفنى وحدة، وطبيعة نهائية داخلية، وهى تؤلف كلا واحدًا. وهذه الخاصية تميزها عن كل شئ آخر. وتستثير الانفعال الجمالى. وهذه الخاصية مستقلة ولا شك، عن المضمون، عن المحسوس، هكذا يقول "كانط". وأكثر من هذه أيضًا نرى أن هذه الخاصيّة تبدو فى حالتها الصافية الخالصة، حين يتلاشى المضمون ويزول، كما يحدث فى الفن الزخرفى الصرف، والنقوش (الأرابيسك) والنواتئ الغصنية والنقش المخروطى. وبهذه التعريفات قدم علم الجمال الشكلى أو الدراسة الشكلية – يعنى علم الجمال عند البورجوازيين".[٩٧]

لقد رأى "كانط" أن "الجميل" هو ما نعتبره موضوعًا لسرور أو رضا ضرورى. وكلى دون الاستناد إلى تصوّرات. وكان تركيزه على العناصر الداخلية للعمل الفنى سببًا فى استناد الشكليين إلى آرائه، وكذلك مدرسة الفن للفن – ذلك أنه رأى أن الجمال، رضا منزه عن الغرض، وغائية بلا غاية.

تحليل الجليل

يعود التمييز بين الجميل والجليل إلى لونجينوس Longinus (٢١٣ - ٢٧٣) وذلك من خلال كتابه عن الجليل. وقد عرّف صاحب الكتاب الجليل بأنه "صورة عظمة النفس" ذلك أن الطبيعة لم تجعل منا، نحن أبناءها، كائنات خسيسة، وإنما أشاعت الحياة فى الكون على نحو يجعلنا ننشد الأفعال الجليلة، ونشتاق إلى ما هو

[٩٧] لوفافر، هنرى: فى علم الجمال _ دار المعجم العربى _ بيروت _ ١٩٥٤ _ ص ص ١٩، ٢٠.

عظيم. ونحن إذا أحطنا بدائرة الحياة، لوجدنا أن الكون حافل بما هو جميل ورائع وأنيق. ولهذا تدعونا الطبيعة إلى الإعجاب، لا بصفاء جدول صغير، بل بالنيل، والدانوب والراين، وما وراء كل المحيطات.(٩٨)

وقد اكتسب "الجليل The Sublime" أهمية كبرى بوصفه مقولة استاطيقية في القرن الثامن عشر. فقد قال "جون دنيس John Dennis" في حديثه عن رحلته عبر جبال الألب أن الصخور والمنحدرات الهاوية قد بعثت فيه رعبًا بهيجًا، وسرورًا مخيفًا، حتى أنني كنت ارتعد في نفس الوقت الذي كنت أشعر فيه بلذّة لا حدّ لها.(٩٩)

وقد رأى "ادموند بيرك Edmond Burke" أن الجميل والجليل نوعان من الحكم الجمالي.. وهما فكرتان بطبيعتين مختلفتين، ففكرة الجليل تقوم على الألم، بينما تقوم فكرة الجميل على اللذّة، ومهما تغيّرا بعد ذلك حسب علتيهما، فإن علتيهما تدفعان باستمرار نحو تأكيد الفارق بينهما، فارق يجب ألا يغفل دوره في إثارة العواطف.(١٠٠)

وقد رأى "بيرك" أن الجليل يتميز بالصفات التالية: عدم الشكل، القوة، ضخامة الحجم".(١٠١) وقد استند "بيرك" إلى تبرير الفارق بين الجميل والجليل على أسس حسّية، فيقول: "الموضوعات الجليلة ذات أبعاد كبرى بينما الموضوعات الجميلة صغيرة نسبيًا: الجمال يجب أن يكون ناعمًا مشعًا، بينما العظيم ضخم، مشدود؛ الجمال يتمسك بالخطوط المستقيمة وإن شذ قليلًا فبخجل لا يكاد يرى وربما رغب العظيم في الخطوط المستقيمة ولكنه إن انحرف أو شذ عنها فانحرافه

(٩٨) بدوي عبد الرحمن: إمانويل كنت، فلسفة القانون والسياسة _ مصدر سابق _ ص ص ٣٤٦، ٣٤٧.

(٩٩) انظر: ستولنيتز، جيروم: مصدر سابق _ ص٤٠٨.

(١٠٠) انظر نوكس، أ.: مصدر سابق _ ص ٧٨.

(١٠١) بدوي، عبد الرحمن: كنت، فلسفة القانون والسياسة _ مصدر سابق _ ص ٣٤٧.

شديد وبيّن؛ الجمال يجب ألا يكون غامضًا بينما العظيم ملزم أن يكون داكنًا معتمًا، الجمال يجب أن يكون خفيفًا ولذيذًا، أما العظيم فصلب بل وثقيل".[١٠٢]

وقد رأى "بيرك" أنه "عندما يقترب الخطر أو الألم أكثر مما ينبغي، لا يمكن أن يبعثا فينا أية بهجة، بل يكونان مخيفين فحسب؛ أما عندما تفصلهما عنا مسافات معينة، ومع إدخال بعض التعديلات، فمن الممكن أن يكونا بهيجين، بل يكونان كذلك بالفعل كما تشهد تجربتنا اليومية"[١٠٣]

وإذا كانت نظرة "بيرك" قد اتسمت بطابع حسّي، أو فسيولوجي وسيكولوجي، فإن نظرة "كانط" كانت ذات طابع ميتافيزيقي. "فالشعور بالجليل كما فسّره "كانط" لا يرتبط بالفهم الصورى Understanding كما هو الأمر بالنسبة للجميل، بل يرتبط بالعقل Reason... والجليل هو الشعور الذى يثيره تأملنا للموضوعات الطبيعية."[١٠٤]

لقد كتب "كانط":

"الجميل والجليل متّفقان فى أنهما يسرّان بنفسيهما، وعلاوة على ذلك فإنهما متفقان فى أنهما لا يفترضان مقدمًا حكم الحواس، ولا التحديد المنطقى Logical Determinant، بل حكم التأمل. وتبعًا لذلك، فإن السرور (الرضا) لا يعتمد على الإحساس كما هو الحال فى الملائم Agreable، ولا على تصوّر محدّد، مثل السرور المتصل بالخير The Good، وبالرغم من ذلك فإنه يشير إلى تصوّرات غير محددة Indeterminate. وتبعا لذلك فإن السرور مرتبط بالملكة التى يصدر عنها، ولذا فإن ملكة الخيال تعبر عن حدس منسجم مع ملكة التصوّرات، والتى تتصل بالفهم الصورى، أو العقل Reason، بمعنى أن الأول يكون مساعدًا للأخير. ولذا فإن الأحكام فى الحالتين أحكام فردية، ولكنها تقدم نفسها على أنها أحكام صادقة صدقًا

(١٠٢) راجع، نوكس، أ.: مصدر سابق _ ص٧٩.

(١٠٣) راجع ستولنيتز، ج: مصدر سابق _ ص ص ٤٠٨، ٤٠٩.

(104) Walsh, W. H.: Kant, I, In Enc. Of Philosophy, Vol.4 Macmillan Company, The Free press, New York, 1972 P. 320.

كليًا بالنسبة لكل ذات، مع حقيقة أنها تدّعى تعلقها تعلقًا مباشرًا بالشعور باللذّة، وليست متعلقة بأى معرفة بالموضوع.(١٠٥)

الجميل والجليل يستندان إلى أسس ذاتية، وذلك لكونهما يقعان تحت الحكم الجمالى. يستندان إلى أصول الحسّ عبر الفهم التأملى فى الجميل، وإلى التعارض مع الحسّ فى الجليل. وهم يختلفان عن الملائم الذى يعتمد على الإحساس، كما أن الأحكام فى الجميل والجليل فردية ولكنها تقدم نفسها على أنها صادقة صدقًا كليًا بالنسبة لكل ذات. وهنا يختلف رأى "كانط" مع رأى "بيرك" الذى كان يتسم بطابع حسّى.

وإذا كان "كانط" قد بدأ بتحديد ما يتفق فيه الجليل مع الجميل، فإنه بعد ذلك قدّم الفروق الجوهرية بينهما.

فقد رأى "كانط" أنه توجد فروق أساسية بين الجميل والجليل. فالجميل فى الطبيعة يتعلق بشكل الموضوع The Form Of The Object الذى يحدّده، بينما نجد الجليل كامنًا فى موضوع يخلو من الشكل بمقدار ما يمثل اللا محدد فيه، أو بواسطته وتنضاف إليه فكرة شمولية كليّة. وتبعًا لذلك يبدو الجميل باعتباره تمثيلًا لتصوّر غير محدد للفهم الصورى، والجليل كتمثيل لتصور غير محدد للعقل Reason. وهكذا فإن الرضا الخاص بالحالة الأولى (الجميل) مرتبط بامتثال الكيف Quality، بينما فى الحالة الثانية (الجليل) فإن الرضا يكون مرتبطًا بالكم Quantity. على ذلك فإن الرضا الأول يختلف اختلافًا بيّنًا عن الثانى فى النوع. فالجميل يجتذب شعورًا بتفتح الحياة، وهو هكذا قابل للتوحّد بالجاذبية والخيال اللعوب Playful Imaginution. ومن جهة أخرى فإن الشعور بالجليل بمثابة لذّة تنبثق بشكل غير مباشر، وتنتج عن شعور حيوى قوى متلوّة مباشرة بانطلاق أكبر لهذه القوى، ولذا فإنه _ أى الجليل _ كانفعال يبدو أنه ليس لعبًا بل هو بمثابة فعل جاد يقوم به التخيّل... ولما كان العقل غير منجذب للموضوع، بل إنه يرفضه، فإن الرضا الناتج عن الجليل لا يشتمل على لذّة إيجابية Positive Pleasure بقدر ما يشتمل على

(105) Kant, I.: Critique Of Judgment, Op. Cit., P. 90

الإعجـــاب والاحـــترام، بمعنـــى أنـــه يمكـــن أن يقـــال عنـــه أنـــه لـــذّة ســـلبية A Negative Pleasure.(١٠٦)

الجمال يتعلق بشكـل الموضـوع، ويفترض أن هذا الموضوع محـدد، بينما الجلال لا يتوافر إلا فى موضوعات عديمة الشكل، وغير محددة. فالجميل تمثيل غير محدد للفهم الصورى، بينما الجليل تمثيل غير محدد للعقل، واللـذّة التى تنجم عن الجميل لذّة إيجابية، بينما اللذة الناجمة عن الجليل يمكن أن تسمى لذّة سلبية.

"وهنـاك فـارق أكـثر أهميـة بـين الجليـل والجميـل، ألا وهـو أن الجمـال الطبيعى ينطوى على غائية صورية، تجعل الموضوع منذ البداية ميسّراً لملكة الحكم الموجودة لدينا، فتحيله بالتالى إلى موضوع متعة جمالية فى ذاته، فى حين أن ما يولّد لدينا الإحساس بالجلال قـد يكـون بمقتضى صورتـه سببًا فى قيام تعارض بين ملكة الحكم عندنا، وما لدينا من مقدرة علـى التصور، وبالتالى فإنه قد يكـون مصدر عسف أو إكراه بالنسبة إلى مخيلتنا"(١٠٧)

وإذا كان "كانط" قد تابع ما كـان سائدًا فى القرن الثامن عشر عند جمعه بين مقولتى الجميل والجليل معًا، واعتبرهما كمركب فـى ارتباطه بالشكل الجمالى للطبيعة، وحدد الصلة الجوهرية بين أحكام الجمال وأحكام الجلال علـى أساس أن "الجميل والجليل معًا يشكلان منبعًا للذّة، وفى كلتا الحـالتين فإن هـذه اللـذّة ليست محض مادة للإحساس، ولا تعتمد علـى تصور معيـن، كتلك اللـذّة التى ندركها فيما يشكل خيرًا أخلاقيًا، أو فيما هو مفيـد، بل وفقًا لقابلية الموضوع الجميل أو الجليل لأنه يحوز إعجابنا، ويربط بين خيالنا وعقلنا(١٠٨)، فإنه _ أى كانط _ رغم ربطه بين الجميل والجليل، إلا أنه حدّد عدة فوارق بينهما.

---

(106) I bid: p.p. 90 & 91.

(107) Kant, I.: Critique de Judment, Gilelin, 1951, pp. 75 _ 76 And, Korner: "Kant" Pelican Book, 1955, Ch. V111, p. 191.

عن: إبراهيم، زكريا: كانت أو الفلسفة النقدية - مصدر سابق - ص ٢٤٣.

(108) Kemp, J.: Op. Cit., p. 110.

"فأولا: يرتبط الجميل في صورة ما؛ يجب أن تكمن في نوع من التحديد، بينما يرتبط الجليل بفكرة لموضوع غير محدد Unlimited أو بـ "لا حدود Boundless، وبـ لا شكل Formless، أو "لا صورة".

ثانيًا: يقترن الجميل بالشعور بعزة وسمو، وقد يكون موضوع فتنة وبهجة لنا، بينما لا يوجد في الجليل ما يفتننا، ومع أنه قد يكون سارًا، إلا أن اللذّة التي نحصلها في هذه الحالة تكون غير مباشرة، وتنبع من تواتر التنافر والجاذبية، كما أن الخيال قد يكون محدودًا.

ثالثًا: إن الجليل في الطبيعة يبدو من حيث المظهر بعيدًا عن الموضوعات الجمالية. وكأنه بلا غائية، ويحدّ من قوانا التخيلية والعقلية. في حين أن الجميل يطلق قوانا التخيلية والذهنية.

رابعًا: وأخيرًا. يرتبط الجمال الطبيعي بأفكار القانون (وهذا القانون هو القانون الغائي وليس القانون الطبيعي) بينما ليس للجليل مثل هذا الارتباط. كما تعدّ مقولة "الجليل" من الناحية الفلسفية أقل أهمية من مقولة الجميل لأنها لا تقدم أي إشارة إلى أي غائية في الطبيعة"[١٠٩]

وإذا كان الجميل يسرّ بمجرد الحكم عليه وبمعزل عن أي منفعة، فإن الجليل هو ما يسرّ مباشرة مع تعارضه مع اهتمامات الحسّ. و"تستند قصدية الجميل إلى الانسجام بين المخيّلة والفهم في إدراك صورة الشئ. أما أثر الجليل فيقوم على الحدّ من دور المخيّلة _ المتعارض مع العقل _ وبعث شعور بعظمة الذات الكامنة خلف الظواهر، وسموّها على قوة الطبيعة وحجمها. الجمال يولد شعورًا بالطمأنينة والانسجام، قائم في شكل الموضوع، في التكيف القصدي للموضوع حسب الذات. أما الجليل فهو يقوم في انفصال الشكل عن المضمون".[١١٠]

---

[109] I bid. P.p. 110 & 111.

راجع أيضًا كتابنا: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق _ دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، _ الاسكندرية ١٩٩٨ _ ص١١٤

[١١٠] نوكس، أ.: مصدر سابق _ ص ص ٧٩ & ٨٠.

وإذا كان الجليل لا شكل له، أو بلا حدود، فإن اللذّة الناتجة عنه نتيجة علاقة الذات بالموضوع، أما بالنسبة للجميل فيكون التأمل منصبًا على الشكل، الذى يجب أن يكون محددًا.

وإذا كان "كانط" قد قدم تفرقته بين الجميل والجليل، فإن هذا لم يكن إلا مقدمة للتعريف المباشر للجليل. إذ رأى أن "الجليل هو الاسم الذى يطلق على ما هو عظيم بشكل مطلق Sublime Is The Name gives To What Absolutely Great. ولكن أن يكون عظيمًا وأن يكون مقدارًا، هذان تصوّران مختلفان. وبنفس الطريقة، فإن تقريرنا بأن شيئًا ما عظيم، يختلف عن شئ آخر نقول عنه أنه عظيم بشكل مطلق. فالأخير هو ما يتجاوز كل مقارنة مع ما هو عظيم. فما معنى القول بأن شيئًا ما عظيم أو صغير، أو متوسط الحجم! إن هذا لا يشير إلى تصوّر خالص فى الفهم، وليس حدسًا للحواس، وهو ليس تصوّرا للعقل. لأن هذا القول لا يتضمن أى مبدأ للمعرفة. فلابد أنه تصور لملكة الحكم أو مستمد منها، ولابد أن يدخل كأساس للحكم كغائية ذاتية للامتثال على صلة بملكة الحكم".(١١١)

ورأى "كانط" أيضًا أن "الجليل هو الذى يكون كل شئ إذا قورن به صغيرًا"(١١٢)

والذى يكون "مجرد إمكان تعقله كاشفًا عن وجود ملكة للذهن تتجاوز كل مقياس للحواس".(١١٣)

"والجليل لا يوجد فى أى شئ فى الطبيعة، بل يوجد دائمًا فى ذهننا بالقدر الذى نكون فيه واعين بأننا أسمى من الطبيعة. وكل ما يثير فينا هذا الشعور، مثل قوة الطبيعة مما يستثير قوانا هو جليل"(١١٤)

وهذا هو ما يفسر بعث فكرة الجلال من موضوعات لا شكل لها، ولا تتضمن القصد الجلى، فنحن نستطيع وصف أشياء كثيرة بالجمال، بينما نخطئ إذا ما وصفنا

(111) Kant, I.: Critique Of Judgment, Op. Cit., pp. 94 & 95.
(112) Ibid.: P. 97.
(113) I bid.: p. 98.
(114) I bid.: P. 114.

أى شئ فى الطبيعة بأنه جليل. وهذا ينطوى على أن فكرة الجلال قائمة فى العقل، ولا يستطيع أى شكل حسّى أن يتضمن الجلال بالمعنى الحقيقى للكلمة.[١١٥]

الجليل لا يتضمن لذّة إيجابية، بل يمكن القول بأنها لذة سالبة، ونستطيع ـ كما يرى "آكسين S. Axinm" أن نضرب مثلًا بقصيدة "تنسون": "ومضة قنطرة الضوء The Charge Of The Light Bridge، فهناك اللحظة التى يكون فيها القارئ شاعرًا فيها باللذّة فى إجلال الجنود، ويودّ لو أن الاحترام العسكرى المطلق يستمر بسبب اللذّة فى تأمله. وفى نفس الوقت يشعر بأنها غير إنسانية، وغير عقلية أن يحصل على هذا التبجيل، وأن تلك الحالة العقلية لا تسمح بأن تعتبر. فاللحظة التى يشعر فيها الإنسان بكل من اللذة ولاحترام، ولا عقلانية الحالة، هى اللحظة الجمالية[١١٦]

إذا كان العقل فى تأمله للجميل ينساب فى تأمل هادئ مريح، وتشعر الذات باللذّة، فإنه "فى حضور الموضوع الذى يبعث شعور الجلال، يخلع العقل ذلك الهدوء، ويندفع فى اتجاه حركة محدّدة. الجليل يسرّنا فعْلا، وذلك يعنى أن فى تلك الحركة العقلية نوعًا من القصدية الذاتية. ويمكن أن تردّ هذه القصدية، وعبر المخيلة إما إلى العقل النظرى أو إلى العقل العملى. فى الحالة الأولى هو جلال رياضى (يتعلق بالجسم) وفى الثانية هو جلال ديناميكى يتعلق بالقوة."[١١٧]

ولقد كان تحليل "كانط" للجليل غير مرض للكلاسيكيين، ولا للرومانتيكيين الأوائل. فلم يرض الكلاسيكيون لأن "كانط" أعطى الجليل أهمية كبيرة. ولم يرض الرومانتيكيين لأن "كانط" فصل الجليل وجعله خارج حدود الجميل. ولقد دافع "هيردر" عن وحدة الجليل والجميل، وانتقد نظريات كانط.[١١٨]

---

[١١٥] راجع، نوكس، أ.: مصدر سابق ـ ص٨١.

[116] Axinn, s.: Op. Cit. P. 113.

[١١٧] نوكس، أ.: مصدر سابق ـ ص٨١.

[١١٨] بالاشوف، أ.أ.: مصدر سابق ـ ص ٣٢.

لقد رأى "بيرك" أن انفعالات حب البقاء تتمحور حول الألم والخوف، فهى مؤلمة حين تصيبنا أسبابها مباشرة، وهى ممتعة حين تتملكنا فكرة الألم والخوف من دون أن نكون فعليا فى مثل هذا الحال.. وكل ما يستثير هذا السرور يسميه "بيرك" جليلًا. إن انفعالات حبّ البقاء هى الأقوى بين جميع انفعالات الإنسان وميوله.. والجليل لدى "بيرك" هو ما يبعث الدهشة، دهشة غامرة، ملتمعة، ومتألقة، وهى الدهشة التى تنتابنا فى مواجهة ما هو عظيم وجليل فى الطبيعة _ الدهشة هى تأثير الجليل فى أعلى درجاته. وإذ ينسب "بيرك" الجميل والجليل إلى أصول غريزية، فيربطها بالغرائز الجنسية والاجتماعية، ويشترك مع "دارون" فى تقدير الدور التشكيلى والزخرفى الذى يلعبه الجمال فى حياة الحيوان، كذلك يربط الجليل بغريزة حب البقاء.[119]

ولكن "كانط" يختلف كثيرًا مع "بيرك"، فقد حال بين الجليل والغريزة، والحسّ، ورأى أن الخوف الحقيقى سوف يجعل الحكم على الجليل غير ممكن، ورفض أن تكون غريزة البقاء أو أى غريزة هى أساس الحكم على الجليل. "فالشعور بالجلال يجب أن ينشأ عن إدراك عجز الحسّ أمام ضخامة الطبيعة وهولها"[120]. والجليل "الكانطى" هو ذلك الذى نتصوره بفعل ملكة ذهنية خاصة تتجاوز كل مقياس يمكن أن تقدّمه الحواس.

والشعور بالجليل، هو شعور بالضيق (الكدر) Displeasure ناجم عن عدم كفاية الخيال فى التقدير الجمالى للعظمة، للحصول على تقدير بواسطة العقل. وفى نفس الوقت توجد فى هذا لذة تنبثق من الاتفاق بين الأفكار العقلية وبين الحكم على عدم كفاية أقوى ملكة حسّية، بالقدر الذى يكون فيه السعى إلى هذه الأفكار قانونًا بالنسبة إلينا.[121]

وهكذا يكون التباين واضحًا بين آراء "ادموندبيرك" وبين آراء "كانط" حول الجليل.

---

(١١٩) نوكس، أ.: مصدر سابق _ ص ص٨٣ _ ٨٥.

(١٢٠) نفس المصدر _ ص٨٥.

(121) Kant, I.: Op. Cit., p. 106.

لقد كان "كانط" إذ وضع الجليل كمقولة استاطيقية أساسية، إنما يؤكد مع "بيرك" وغيره _ مهما كانت الخلافات بينهم _ أن الجمال، كما ألفناه واعتدناه، بوصفه مقولة للقيم إنما يعد ذا نطاق ضيق. فلم يعد الحكم الجمالي، أو القول بالقيمة الاستاطيقية، يتركز فقط على ما هو جميل _ بالمعنى المألوف، والسابق على القرن الثامن عشر بل اتّسع نطاق القيمة الاستاطيقية لكي يصبح مستوعبًا في إطاره كل ما هو جليل، والذي مهد فيما بعد إلى استيعاب القبح ضمن القيمة الاستاطيقية.

الأحكام الجمالية الخالصة

استنباط الحكم الجمالي

بعد أن قام "كانط" بتحليل الجميل، والجليل، ووضع الأسس التي ننعت بها شيئًا ما بهذه الصفة أو تلك، شرع _ "كانط" _ في محاولة تفسير حكم الذوق وإمكانية إقامته على أساس من الضرورة والكلية.

فإذا كان حكم الذوق لا يقوم على أساس أي تصوّر لشئ ما، وأنه ليس مثل الحكم المعرفي أو الحكم النظري Theortical Judgment اللذين يقومان على تصور للطبيعة بصفة عامة تتعلق بالفهم الصوري، كما أنه ليس مثل الحكم العملي الخالص Pure Practical Judgment الذي يقوم على أساس من فكرة الحرية بوصفها فكرة قبلية للعقل. بل هو _ أي حكم الذوق _ يقوم على أساس من الكليّة تتعلق بحكم شخصي.[١٢٢]

وقد رأى "كانط" أن حكم الذوق الخالص ينصّب على الجميل وحده، ولا يمكن أن ينصّب على الجليل. وهذا الحكم له قيمة كلية، وهي "كلية لا تقوم على أساس من تجميع لآراء الآخرين، وخبراتهم، بل تقوم على أساس استقلال الذات وهي تحكم على الشعور باللذة، وذلك اعتمادًا على ذوقها الخاص، وأيضًا دون أن تكون مشتقة من تصوّرات. ويتبع ذلك أن مثل هذا الحكم _ أي تصور حكم الذوق حقيقة – يتصف بخاصيتين.

[122] I bid: p. 135.

الأولى: هى الكلية القبلية، لا الكلية المنطقية التى تأتى وفقًا للتصورات، بل هى فحسب كلية الحكم الفردى Singular Judgment.

الثانية: هى الضرورة (والتى يجب أن تنهض على أساس من المبادئ القبلية) والتى لا تقوم على براهين قبليه A Priori Profs."[123]

وإذا تساءلنا:

كيف يكون حكم الذوق كليًا وضروريًا؟ وهو فى نفس الوقت يقوم على أساس شعور الذات باللذة أو الكدر؟.

يرد "كانط" - محددًا خواص حكم الذوق - "بانه أولا يحدد موضوعه بالنسبة للرضا (كشئ جميل) بادّعاء موافقة كل إنسان، كما لو كان الحكم موضوعيًا".[124] فقولى بأن "هذه الزهرة جميلة، يعنى أنها تسّر جميع الناس .. بمعنى أن جمالها خاصية فى الزهرة نفسها".[125] ويرى "كانط" أن هذا أيضًا يفسّر تصميم الشاعر الناشئ بأن قصيدته جميلة رغم حكم الجمهور عليها بأنها ليست كذلك .. وقد يجد أسبابًا لمسايرة الجمهور فى ادّعائه .. وربما يحدث حين يصقل ذوقه أن يغير رأيه. ذلك أن الذوق يؤكد على الاستقلال فى الحكم. وإذا أقام إنسان ما أحكامه على أساس مبادئ الآخرين، فإنه بذلك يكون قد فقد استقلاله.[126]

ثانيًا: أن البراهين لا تحدد حكم الذوق[127]. فعندما أرى بناءً جميلاً، أو أستمع إلى قصيدة رائعة. فإننى لا أعير اهتمامًا لآراء الناس. هذا يعنى أن موافقة الآخرين أو مخالفتهم لا تشكل برهانًا بالنسبة لى على أن هذا الشئ جميل، أو غير ذلك. "فحكم الذوق يفترق عن الحكم المنطقى فى حقيقة أن الأخير

---

(123) Ibid: p. 135.
(124) Ibid: p.p. 135 7 136.
(125) I bid.: P. 136
(126) I bid: P. 137.
(127) I bid: P. 139.

يقوم على أساس افتراض تصوّر الموضوع، بينما لا يقوم حكم الذوق على أساس افتراض أى تصور بالمرّة، وكليّته وضرورته لا تنهض على براهين"[١٢٨]

وأحكام الذوق أيضًا – هى "أحكام تركيبية Synthetic Judgment لأنها تتجاوز التصور، وحدس الموضوع، وتضيف محمولًا لذلك الحدس لا يقع فى نطاق المعرفة، بل هو الشعور باللذّة والكدر Displeasure"[١٢٩]

وهكذا نجد "كانط" _ وفقًا لنظريته العقلية الخالصة يحدد خواص حكم الذوق، مؤكدًا على كليّته وضروريته وانفصاله عن كل تصوّر، أو برهان، مفرقًا بينه، وبين غيره من الأحكام المنطقية أو العملية.

جدل الحكم الجمالى

إذا كان لكل من العقل النظرى والعقل العملى متناقضاته التى تستلزم الحلّ، فإن للحكم الجمالى أيضًا جدله (أوديا لكتيكه) الخاص، كما أن له بالتالى تناقضه الظاهرى الذى لابد من الاهتداء إلى حلّ له[١٣٠]

فى دراسته لتناقض الذوق The Antinomy Of Taste رأى "كانط" أنه يوجد قولان، فى الأول: رأى أنه من الشائع عن الذوق أن الذين حرموا منه يفكرون فى حماية أنفسهم من هذا العيب، بالقول: إن لكل إنسان ذوقه الخاص Every One Has Own Taste، وهذا هو السبيل للقول بأن الأساس المحدّد لهذا الحكم هو الذات فقط (المسرّة، والألم) وأن هذا الحكم ليس له الحق فى ضرورة موافقة الآخرين. The Necessary Agreement Of Others.[١٣١]

إن الأشخاص ذوو الذوق غير المدرب _ أو المحرومين من الذوق _ قد دأبوا على تبرير موقفهم هذا بإحالة القضية إلى قضية ذاتية خالصة، ذلك أن حكم

---

(128) I bid: p. 142.
(129) I bid: P. 145. & Als op. 139.
(١٣٠) إبراهيم، زكريا: كانت، أو الفلسفة النقدية مصدر سابق _ ص٢٦٦.
(131) Kant, I: Op cit. P. 205.

الذوق بالنسبة لهم يتوقف على الذات فحسب، وبالتالى فإن كليته وعموميته _ أى موافقة الآخرين ليست ضرورية بالنسبة له.

ولكن للقول السابق قولا مناقضًا هو أنه "لا نقاش فى الذوق" There Is No Disputing About Taste، وهذا _ فى رأى "كانط" _ يعنى القول بأن الأساس المحدد لحكم الذوق أساس موضوعى Objective، ولا يمكن ارجاعه إلى تصوّرات محدّدة، وبناءً على ذلك فإنه ليس فى وسعنا الوصول إلى قرار بشأنه بواسطة البراهين By Proofs، مع أن المجال مفتوح للجدل حول الموضوع. والجدال والتنازع يشتركان فى أنهما يهدفان إلى الوصول إلى اتّفاق الأحكام، ولكنهما يختلفان فى أنه فى حالة التنازع يكون الهدف هو محاولة التأثير عن طريق تصوّرات محدّدة بوصفها الأسس التى تقوم عليها البراهين، وتبعًا لذلك يتقرر بأن التصوّرات الموضوعية هى أساس الحكم[١٣٢]..

حكم الذوق إذن ليس حكمًا ذاتيًا صرفًا – القول الثانى – وذلك لأن الإقرار بأن كل فرد من حقه الدفاع عن أحكامه الذوقية الخاصة، ومناقشة آراء الآخرين، فإن هذا يعنى التسليم بإمكان الجدل حول حكم الذوق، وهذا هو ما يدل على أنه – أى حكم الذوق – ليس حكمًا ذاتيًا صرفًا، وإن كان الحسْم لا يأتى من خلال تصوّرات، أو اللجوء إلى البراهين العقلية.

ولكن إذا كان الجدل مسموحًا به، فإنه يجب أن يكون هناك أمل فى التفاهم، ولذا يجب أن يكون فى الإمكان النهوض على أساس الحكم الذى هو أكثر من مجرّد قانون خاص، أو فى حالة ذاتية، فإن المبدأ السابق (لكل إنسان ذوقه الخالص) يعارض هذا مباشرة. وبناء على ذلك فإن مبدأ الذوق يظهر فيه هذا التناقض.[١٣٣]

"١– الفكرة Thesis: حكم الذوق لا يقوم على تصوّرات لأنه لو كان غير ذلك، فإن هذا يفتح النقاش بصدده (والفصل بواسطة البراهين).

---

(132) I bid: P. 205.
(133) I bid: P. 206.

٢- نقيض الفكرة Antithesis. حكم الذوق يقوم على تصوّرات، لأنه لولا ذلك لما أمكن مناقشة هذا الأمر، ولما كان هناك مجال للجدل فى الموضوع (ادّعاء ضرورة موافقة الآخرين بهذا الحكم)[١٣٤]

لا يمكن إقامة برهان على حكم الذوق لأنه لا يقوم على أساس التصوّر، بل هو حكم ذاتى. ولكن هذا الرأى يناقضه رأى آخر، أنه لو لم يقم حكم الذوق على تصوّرات، لما أمكن قيام الجدل حوله، ولما كان هناك مجال حول ادّعاء موافقة الآخرين. هذا التناقض لا يمكن إزالته أو رفعه إلا إذا "بينّا أن "التصوّر" لم يؤخذ بمعنى واحد فى قاعدتى الحكم الجمالى _ القضية ونقيضها _ ذلك أن هذا المعنى المزدوج، أو وجهتى النظر فى التقدير، ضرورية لقدرتنا على الحكم الترانسندنتالى Transcendental Judgment، ومع ذلك فإن الظهور الزائف ينبثق من الخلط (التشوش) بين القضية والأخرى، وهذا وهم طبيعى، ولا مفر منه".[١٣٥]

إن المعضلة الأساسية هى فى معنى "التصوّر" الذى يختلف معناه من قضية إلى أخرى، وكذلك فى الخلط بين القضيتين.

إن التصور الذى يجب أن يشير إليه حكم الذوق _ حسب "كانط" _ يمكن أن يكون قابلًا للتحديد Determinable، أو غير محدد فى ذاته، وغير قابل للتحديد. إنه تصور الفهم الذى يمكن تحديده بواسطة محمولات معارة من الحدس الحسّى، والمناظرة له. هو من النوع الأول. ولكن فى النوع الثانى ينتسب التصوّر العقلى الترنسندنتالى المجاوز للحسّ Supersensible والذى يوجد فى أساس هذا الحدس، والذى لا يمكن علاوة على ذلك أن يتحدّد نظريًا Theoretically.[١٣٦]

وهكذا تبدو القضية صحيحة ونقيضها أيضًا صحيحًا. ويمكن إزالة التناقض بينهما إذا فهمنا حكم الذوق فهمًا صحيحًا باعتباره حكم تأمل.. أما إذا جعلنا مبدأ

(134) I bid: P. 206.
(135) I bid: P. 207.
(136) I bid: P. 207.

الذوق _ كما فعل البعض _ هو "الملائم" أو الكمال فسيكون من المستحيل رفع مثل هذا التناقض"(١٣٧)

وبناءً على ذلك فإننا نتجه نحو التصور العقلى الترنسندنتالى المجاوز للحسّ حتى نستطيع أن نصل إلى التوافق الحقيقى.

ويخلص "كانط" إلى أن: الجميل يسّر مباشرة، وبمعزل عن أى اهتمام، وأن حرية التخيل فى تقدير الجميل تتحدد كانسجام مع الفهم الصورى، وأن المبدأ الذاتى The Subjective Principle لتقدير الجميل. يتحدّد ككلية Represented as Universal.(١٣٨)

لقد كان الحكم الجمالى لدى "كانط" هو نقطة التقاء عالم الطبيعة بعالم الحريّة: لأن الموضوعات التى تثير هذا الحكم مستمدّة من عالم الطبيعة أو مرتبطة به ارتباطًا أساسيًا. ولكننا نضفى على هذه الموضوعات، بما لدينا من فاعلية حرّة، صورة وشكّلا ملائمًا، وننسب إليها فى حكمنا الجمالى غرضية وغائية ترضى أذواقنا. وبهذا يجمع الحكم الجمالى بين عالمى الطبيعة والحرية، مثلما يجمع بين المحسوس والمعقول.(١٣٩)

وهكذا استطاع "كانط" أن يملأ الفجوة بين النقد الأول: نقد العقل الخالص Critique Of Pure Reason، والنقد الثانى: نقد العقل العملى Critique Of Practical Reason، بالنقد الثالث: نقد الحكم Critique Of Judgment.

---

(١٣٧) إبراهيم، زكريا: كانت أو الفلسفة النقدية _ مصدر سابق _ ص ٢٦٨. و"كانط" هنا فى إشارته إلى الكمال، يوجه نقده إلى "ليبنتز"، و"بومجارتن".

(138) Kant, I.: Op. Cit. P.P. 224 & 225.

(139) I bid: p.P. 162 & 163.

الفن والإبداع الحرّ

بعد أن أقام "كانط" حكم الذوق، محددًا الفرق بينه وبين حكم المعرفة، والحكم العملى، وجعله ينصب على ما هو جميل فقط، قام كانط بدراسة الفن. وقد بدأت دراسته بتمييز الفن عن كل من الطبيعة والعلم، والحرفة أو الصناعة، محددًا الأسس التى يقوم عليها الفن الحر. Free Art.

يقول "كانط": "يتميز الفن من الطبيعة كما يتميّز العمل من الفعل، وناتج الفن من حيث هو عمل Work (Opus) يتميز من ناتج الطبيعة من حيث هو فاعلية Operation (effectus). والفن هو ناتج الحرية عبر فعل الإرادة التى تضع العقل أساسًا لأفعالها.(١٤٠)

الفن ثمرة من ثمار الحرية، لا يمكن أن يصدر إلا عن إرادة حرة، أى إرادة تبنى أفعالها على العقل. أى أن الإنسان هو وحده الذى يمكن أن يمارس الفن لأنه هو الكائن الوحيد الذى يتمتع بالعقل.

ولكن إذا رأى البعض أن فى أعمال الطبيعة فعلا فنيًا، كأن يقول البعض بأن "خلايا النحل أعمال فنية، فإن هذا القول لن يخرج عن كونه مجرد تشبيه، لأنه ما دام إنتاج هذه الخلايا لم يأت نتيجة لتأمل خاص، بل جاء نتيجة لغريزة مفطورة فى الفعل الملهم إلا إذا نسبناه فى هذه الحالة إلى الخالق نفسه. ومن هنا فإن لفظ (العمل الفنى) لا يمكن أن يصدق على الإنتاج الطبيعى أو الآثار الطبيعية، مهما كان جمالها ودقة صنعها بل هو يصدق فقط على المنتجات البشرية التى صدرت عن تأمل ذهنى أو عن إدراك سابق لغاية محددة أريد تحقيقها".(١٤١)

---

(140) I bid: P.P. 162 & 163.

(١٤١) إبراهيم، زكريا: كانت، أو الفلسفة النقدية _ مصدر سابق _ ص ص ٢٥٣، ٢٥٤ لمزيد من التفاصيل فى علاقة الفن بالإنسان، راجع كتابنا: فى التفسير الأخلاقى والاجتماعى للفن _ دار الوفاء. الاسكندرية ١٩٩٨ _ الفصل الأول (الفن والإنسان) من الباب الثانى ص ص١٥٥ _ ١٧٢.

الفن لابد أن يصدر عن تأمل، وفعل بشرى يقوم على الإرادة الحرة، ولذلك لا يمكن أن يكون إبداع الفن صفة من صفات الحيوانات الأخرى، لأن الإنسان هو الكائن الوحيد الناطق، والذى لديه من الملكات ما يؤهله لذلك.

ويفرق "كانط" أيضًا بين الفن والعلم، فيرى أن "الفن بوصفه مهارة إنسانية Human Skill يتميّز عن العلم Science (كقدرة على المعرفة) كما تتميّز الملكة العملية من الملكة النظرية As Practical Faculty is Distinguished From Theoretical Faculty والتكنيك Technic من النظرية (وفن المساحة Surveying من الهندسة)".[١٤٢]

ولهذا فإن كل ما يقوم به الإنسان بناءً على معرفة سابقة لما يجب عمله، أو تحصيل لمعرفة كافية عن الموضوع، فإن الوصول إلى نتيجة لا يعد (فنًا). ذلك أن الفن يتعلق بمحاولة الإنسان القيام بعمل لا يجد نفسه حاصلًا على كل مهارة للقيام به، حتى ولو كان على معرفة تامة عنه.[١٤٣]

فى الفن يكون الفنان حرًا، لا يبدأ من نقطة محددة، معروفة سلفًا، بل إنه يمارس فعله بشكل أشبه بالتلقائية، والفن ليس نتيجة لتصميم سابق، بل نتيجة لعبقرية وحذق الفنان.

ثم يقوم "كانط" بالتمييز بين الفن والحرفة فيقول: "يتميز الفن عن الحرفة Handicraft فى أنه حرّ، بينما الحرفة يقال أنها فن صناعى Industrial Art. ونحن ننظر إلى الفن على أنه لعب فى نهاية المطاف، أى كنشاط متناغم مع نفسه. أما بالنسبة للحرفة فهى عمل غير منسجم، وشاق Drudgery، وجذابة فقط بنتائجها الأخيرة، أى الأجرة، ولذا فإنه يمكن فرضها قسْرًا"[١٤٤]

الحرية إذن هى أساس الفن، والفن بمثابة لعب حر، ونشاط نجد فيه لذة ومتعة، ليست مرتبطة بشكل مباشر بالمصلحة أو المنفعة. أما الحرفة فهى نشاط يقوم به

---

(142) Kant, I.: Op. Cit. P. 163.
(143) I bid: P. 163.
(144) I bid: P. 164.

الإنسان وفق نموذج معد سلفًا، ويعد عملًا شاقًا أو مرهقًا، وليست لديه أية جاذبية، ولا يحوز أي رضا، اللهمّ إلا إذا كان نتيجة لما يحصله الإنسان من أجر على عمله، ولذا فإنه عمل قسرى. والفنان حرّ، والعامل مأجور.

ولكن هل معنى ذلك أنه يوجد حدّ فاصل بين الفن والحرفة أو بين الفن والعلم؟

يجيب "كانط" بأن مثل هذا الفاصل غير موجود عمليًا، ذلك أنه من "بين الفنون السبعة الحرة Seven Free Arts. بعضها يمكن أن يصنف كعلوم والبعض الآخر يشبه الحرفة".(١٤٥)

وبالإضافة إلى التداخل بين الفن الحر، وبين الحرفة والعلوم، فإن الفن مع كونه حرًا، فى حاجة إلى الضبط أو التنظيم حتى لا يكون بلا قوام، ومصيره الزوال. ويضرب _ "كانط"(١٤٦) مثلًا بالشعر الذى يجب أن تكون لغته صحيحة وسليمة، وكذلك أوزانه وعروضه. وهو هنا يعارض دعاة المدارس الجديدة فى اعتقادهم بأن أفضل طريق لإنجاز فن حر هو التحرر من كل القيود، وتحويله من عمل شاق إلى لعب خالص. وفى نفس الوقت يرى أن الروح الحرّة فى العمل الفنى هى التى تسبغ عليه الحيوية والفاعلية.

وفى إطار دراسته للفنون الجميلة يقول "كانط" "بأنه لا وجود لعلم للجميل، بل نقد له. There is No Science Of Beautiful But Only a Critique".(١٤٧) كما أنه لا توجد علوم جميلة، بل فنون جميلة. فلو كان فى الإمكان قيام علم للجميل، لكان فى وسعنا أن نحدده بطريقة علمية، أى باللجوء إلى بعض البراهين والحجج.(١٤٨)

---

(145) I bid: P. 164.
(146) I bid: P. 164.
(147) I bid: P. 164.
(١٤٨) إبراهيم، زكريا: كانت، أو الفلسفة النقدية _ مصدر سابق _ ص ٢٥٥.

إن القول بعلم للجمال (أو للجميل) يدعونا إلى القول بأن الحكم الجمالى حكم علمى، وهذا بدوره يتعارض مع القول بحكم الذوق. إن الذى يمكن إقامته هو (نقد الجميل)، وكذلك القول بالفنون الجميلة _ لا العلوم الجميلة. لأن العلم الذى يجب أن يكون جميلًا بما هو علم، لا معنى له. كما أن الفن لو اقتصر على تنفيذ بعض الأعمال الضرورية ووفقًا لوجهة نظر مسبقة، فإنه يكون فنًا ميكانيكيًا. لكن إذا كانت غايته هى اللذة المباشرة فإنه حينئذ يكون فنًا جماليًا Aesthetic Art.(١٤٩)

وينقسم (الفن الجمالى) أو الاستطيقى إلى نوعين من الفنون: فنون ملائمة، وفنون جميلة. والأولى منها تربط اللذّة أو المتعة الجمالية بالتمثلات من حيث هى مجرد إحساسات، فى حين أن الثانية تربط اللذّة أو المتعة الجمالية بالتمثلات من حيث هى ضروب من المعرفة. ومعنى هذا أن الفنون الملائمة إنما ترمى إلى المتعة أو التسلية أو اللهو كما هو الحال بالنسبة إلى فن الحديث وفن إشاعة البهجة فى النفوس، وفن رواية النكتة، وفن استثارة اهتمام المجتمع، وشتى فنون التسلية وتمضية الوقت.. أما الفنون الجميلة - فإنها - على العكس - فنون جدية تتّسم بطابع غائى (وإن لم تكن لها غاية محددة)، وتسهم إلى حد كبير فى تثقيف الذهن، وتربية ملكات النفس، فضلًا عن أنها تزيد من درجة حساسيتنا الاجتماعية، وتقوى روحنا الجماعية.(١٥٠)

وقد رأى "كانط" أنه "توجد أنواع ثلاثة من الفنون هى فن القول The Art Of Speach والفنون التشكيلية، وفن التلاعب بالأحاسيس The Play Of Sensation"(١٥١) وقد استند فى تقسيمه هذا على أسلوب التعبير فى كل فن. وقد رأى أن فنون القول يندرج تحتها البلاغة، والشعر. أما الفنون التشكيلية فهى تعبر عن فن الحقيقة المحسوسة أو الظاهر المحسوس، وذلك فى النحت والتصوير. أما فن

(149) Kant, I.: Op. Cit. P 167.

(١٥٠) إبراهيم، زكريا: كانت أو الفلسفة النقدية _ مصدر سابق _ ص ص٢٥٥، ٢٥٦.

(151) Kant, I. Op. Cit. P. 104.

اللعب بالأحاسيس، فيندرج تحته فن اللعب بالإحساسات السمعية (الموسيقى)، وفن اللعب بالاحساسات البصرية (فن الألوان).(١٥٢)

وإذا كان الفن يختلف عن العلم، فإن إنتاج الفن يحتاج إلى العبقرية Genius والتي يرى "كانط" أنها "الموهبة Talent التي تعطي الفن القواعد اللازمة لإنتاجه وهي ملكة فطرية مبدعة في الفنان ذات صلة وثيقة بالطبيعة"(١٥٣) .

وقد أوضح "كانط"(١٥٤) بأن العبقرية:

١- هي الموهبة التي تنتج ما ليس له قاعدة محددة No Definite Rule. وتبعًا لذلك، فإن الأصالة Originality يجب أن تكون خاصيتها الأساسية.

٢- أن العبقرية في إبداعها لا تقوم على المحاكاة، بل هي تعتبر كمقياس للحكم لدى الآخرين.

٣- لا يمكن أن يصف الفنان (العبقري) بشكل علمي كيفية تحقيق إبداعه. بل هو نفسه لا يدرك كيف فعل ذلك.

٤- الطبيعة تفرض قاعدة بواسطة العبقرية، لا على العلم، بل على الفن، وهذا يتعلق فقط بالفنون الجميلة.

وإذا كان "كانط" يرى استحالة أن يقوم العبقري بتفسير أو شرح طريقة إنتاجه بطريقة علمية، فإنه بذلك يجعل العمل الإبداعي نتاجًا (لا عقلانيًا).

ولقد كانت آراء "كانط" هذه عرضة للنقد، فرأى البعض أن "تفسير الإبداع كعمل لا منطقي هو نقطة الضعف في آراء "كانط" الجمالية، وقد استخدم الرومانتيكيون هذا الجانب من نظريته فيما بعد مسبغين عليه فكرة صوفية بحتة. لم يكن "كانط" نفسه قد وصل (نهائيًا) إلى أن عملية الإبداع لا عقلانية تمامًا ولا شعورية. إنه يطلب من الفنان أن يكون ذا ذوق، وأن يتقيد ببعض القواعد. لقد كان "كانط" يطرح مسألة ضيق الأفق العقلاني في تفسير الصورة الفنية. ولم يكن أبدًا

(152) I bid: P.P 184 - 190.
(153) I bid: p.168.
(154) I bid: p.p.: 168 & 169

يميل إلى فهم الفكرة الجمالية بتلك الروح الصوفية التى ظهرت بها عند "شيلنج" و"شليجيل".(١٥٥)

وإذا كان "كانط" قد جعل حكم الذوق حكما ينفصل عن كل مصلحة أو فائدة، وأن الأعمال الفنية أو الموضوعات الجمالية هى موضوعات نشعر معها بلذة دون حاجة إلى تصور عقلى أو حاجة إلى ردها إلى منفعة عملية. وهذا يعنى أن حكم الذوق لا ينطوى على أى باعث نفعى. وهكذا يبدو "كانط" من وجهة نظر بعض ناقديه وقد "قلص مجال استخدام مقولاته فى انعدام المنفعة فى حكمنا الجمالى، وأكثر من ذلك، لقد ضيق إلى أقصى الحدود وانسجاما مع تصوراته الكلاسيكية مقولة الجميل حقا (الجمال الخالص) فى الفن.(١٥٦)

وإذا كان "كانط" قد فصل بين الحكم الجمالى والحكم الأخلاقى وجعل الجميل منفصلا عن كل فعل نفعى أو أخلاقى، كما فصل الفن الحر عن العلم والحرفة _ وإن كان قد قال أيضا بإمكانية التداخل بين الفنون الجميلة والعلوم والحرف _ فى الفنون السبعة. فإنه أيضا _ رغم فصله الجمال عن الأخلاق، وجعله الجميل غائية دون غاية _ إلا أنه عاد ليقول فى نقد الحكم بأن "الجميل رمز الخير الأخلاقى The Beautiful is The Symbol Of The Morally good"(١٥٧) كما قدم مقارنة بين الجميل والخير موضحا التشابه، والاختلاف بينهما فرأى أن:

١- الجميل يسر مباشرة (وذلك فى الحدس التأملى، وليس فى التصور، كما فى الأخلاق).

٢- الجميل يسر بمعزل عن كل منفعة (اللذة فى الخير الأخلاقى، هى بلا شك، وبالضرورة، مرتبطة بالاهتمام.)

٣- حرية التخيل (وتبعا لذلك حرية حساسية ملكاتنا) تمثل فى الحكم على الجميل بوصفه منسجما مع مشروعية الفهم (فى الحكم الأخلاقى، حرية الإرادة، يكون

(١٥٥) إفسيانيكوف، م. ف، وآخرون: مصدر سابق _ ص ص ١٣٨، ١٣٩.

(١٥٦) بالاشوف، أ. أ.: مصدر سابق _ ص١٧.

(157) Kant, I.: Op. Cit. P. 223.

التفكير فيها بوصفها انسجام Harmony هذه الملكة مع ذاتها وفق القوانين الكلية للعقل (Universal Laws Of Reason)

٤- المبدأ الذاتي The Subjective Principle لتقدير الجميل يمثل كلية، أي صادق لكل إنسان، دون أن يكون قابلا للمعرفة بواسطة تصور كلي Universal Concept (المبدأ الموضوعي Objective للأخلاق، هو أيضا كلي، بمعنى أنه مقبول لكل فرد، وفي نفس الوقت، بالنسبة لجميع أفعال نفس الفرد، ويتأسس على قابلية المعرفة Cognizable بواسطة التصور الكلي). وقد اعتاد الفهم المشترك Common Understanding أن يراعي هذا التناظر بين الجميل والأخلاقي. وكثيرا ما نصف الموضوعات الجميلة للطبيعة أو الفن بصفات تقوم على أساس من التقدير الأخلاقي Moral Estimate".(١٥٨)

بل ويطور "كانط" في "علم الإنسان" الموضوعة الأهم عن الذوق "كملكة تقييم اجتماعي للأشياء الخارجية عن الخيال". ويكمل موضوعة (الغائية دون غاية) بطرحه مسأله الدور الاجتماعي الفعال للفنون كباعث على النشاط .. كما يتصف "علم الجمال الكانطي" في الفترة بعد النقدية بضعف الروابط مع نظامه الفلسفي العام في العقد الثامن من القرن الثامن عشر، مما كشف فكر الفيلسوف وفتح أمامه إمكانية الانطلاق في أحكامه الجمالية من مادة ملموسة دونما أفكار مسبقة، وبشكل أكثر حرية وديالكتيكية.(١٥٩)

لقد أعطى "كانط"، مدفوعا بروح فلسفة التنوير الجمال طابعا اخلاقيا، وذلك حين جعل الجمال رمزا للخير الأخلاقي، وبالتالي فإن جهوده المضنية التي بذلها من أجل وضع الحدود الصارمة بين الجمال والأخلاق، قد ضاعت سدى، كما أن الفن نفسه انتهى إلى أن يكون رمزا بسيطا للخير.(١٦٠)

---

(158) I bid: p.P. 224 & 225.

(١٥٩) بالاشوف، أ.أ: مصدر سابق _ ص ص٣٧، ٣٨

(١٦٠) افسيانيكوف، م. ف، آخرون: مصدر سابق _ ص١٣٥.

ولقد جعل "كانط" الجمال رمزًا للأخلاقية، على أساس أنه وحّد الهدف الذى يؤدى إليه كل منهما – فى نهاية المطاف.

ولقد تعرّض "كانط" للنقد، فقد رأى البعض أن نقد الحكم – على حد تعبير "برنشفيك" – لا ينطوى على استاطيقا بمعنى الكلمة، فضْلا عن أنه لا يصلح لأن يكون مجرد تمهيد لاستاطيقا ممكنة. وحجته فى ذلك أن المشكلة التى شغلت "كانط" لم تتجاوز تحديد المكانة التى يشغلها فى النفس الإنسانية تأمل الجمال.(١٦١)

ولكن رغم هذا النقد فإننا نجد أن "كانط" كان عظيم التأثيرعلى كل من "شيلر" و "هيجل" وشوبنهاور، وغيرهم فى الفكر الحديث والمعاصر. كما أن أفكاره كانت ذات تأثير كبير على آراء "كروتشه" فى الفن، وفصله الفن عن كل واقعة مادية أو معرفية أو أخلاقية أو أى فعل نفعى، ووصفه بأنه حدس.

وإذا كان "كانط" قد أحدث ثورة كبرى فى فلسفة الجمال، فإنه بالتزامه الصرامة فى تحليل التصوّرات، وفصل الأحكام المعرفية والعملية عن حكم الذوق، ومحاولته الدءوبة لتمييز حكم الذوق عن غيره من الأحكام، رغم اتصافه بالضرورة والكلية، وفصله الفن عن العلم والحرفة رغم وجود بعض التداخلات التى يمكن أن تؤدى إلى الخلط بينهم. ولكن هذه الصرامة فى التعبير عن حكم الذوق قد أدت بـ "كانط" إلى إحالته إلى حكم منطقى. وقد أدى ذلك إلى الانتقال _ فى نهاية المطاف _ من مجال نقد الجميل، إلى مجال علم الأخلاق، حين جعل الجميل رمز الخير الأخلاقى، وقارن بين الجميل والخير الأخلاقى محددا بعض التباينات، وفى نفس الوقت موضحًا نقاط الاتفاق. وبذلك نجده قد هدم الحدود الصارمة بين حكم الذوق والحكم الأخلاقى حين أعاد الربط بين الجمال والأخلاق.

لقد أقام "كانط" فلسفته الجمالية على أساس حل "تناقضات" الذوق، فقد رأى أن حكم الذوق لا يعتمد على تصوّرات، وإلا كان فى الوسع الجدل حوله، وحل المشكلة بواسطة البراهين – النقيضة الأولى. أما النقيضة الثانية فترى أن حكم

(161) Brunschwing, L.: Le Progrés De La Conscience, t. II P. 734.
عن: إبراهيم، زكريا: مصدر سابق _ ص ٢٦٩.

الذوق يقوم على تصوّرات. وإلا كان الجدل حوله أمرًا غير ممكن، ومن المستحيل الحصول على موافقة الآخرين. ولكن كيف حل "كانط" التناقض؟

كما سبق أن ذكرنا نجده يجعل التصور الذى يقوم عليه حكم الذوق يختلف عن التصوّرات التى تقوم عليها الأحكام الأخرى (المنطقية والمعرفية)، أى جعل التصوّر هنا غامضًا، وملتبسًا.

إن التناقض الأساسى فى هذا الفهم – للتصور – يعيد "كانط" إلى نوع من الالتباس، ويدخل حكم الذوق بدرجة أو بأخرى ضمن الحكم المعرفى، وهو الأمر الذى حاول كثيرًا ألا يقع فيه.

لقد أدى هذا الغموض إلى إنتاج نظريات متباينة من آراء "كانط" وصلت إلى حدّ التناقض. ولكن يبقى "لكانط" أنه قدم نظرية جمالية _ رغم تناقضاتها _ من الصعب تجاهلها، أو الإفلات من تأثيرها، سواء بالاتفاق معها أو الاختلاف، أو التكامل، أو الأخذ منها فى أحد الجوانب، وطرح الجوانب الأخرى. وهنا تكمن القيمة الحقيقية للاستاطيقا الكانطية.

الفصل الثالث

القيم الجمالية المثالية

"هيجــل" وفلسفة الفن

لقد كانت نظرية "كانط" الجمالية ذات تأثير كبير على كثير من المفكرين والفلاسفة اللاحقين له. فقد كان "كانط" _ بكتابه "نقد الحكم" _ والذى تم تأويل العديد من أفكاره، وانتقاء بعضها دون البعض الآخر، هو _ أى "كانط" _ القاسم المشترك بين من أتوا بعده.

ولقد اضطر "شيلر"[1] إلى إعادة النظر من جديد فى عدة مسائل مما يدل على عدم قناعته بـ "كانط" - رغم تأثره الشديد به - كما انتقد "هيجل" "كانط" انتقادًا شديدًا. وإن كان نقد "هيجل". و"شيلر" إنما جاء من وجهة نظر مثالية موضوعية. وذلك لعدم تاريخية "كانط"، ولذاتيته. وإن كانا لم ينتقداه لعزله الفن عن الأخلاق.[2]

وإذا كانت آراء "شيلر" فى التربية الجمالية عند الإنسان - تستند - على حدّ تعبيره إلى آراء "كانط" -، وإن آراء "شيلر" فى الجليل تحمل تأثيرات من "ليسنج"، ولكن التأثير الأهم يأتى من "كانط". فإن آراء "فختة" (١٧٦٢ - ١٨١٤) كانت تتعارض مع الشئ لذاته "الكانطى" وانتقد "شيلر" من موقع المثالية الذاتية. أما

---

(1) يوهان فردريك شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥). شاعر وفيلسوف جمالى ألمانى _ تشكلت أفكاره تحت تأثير "رسو" "وليسنج"، وتأثر "بكانط". وكان يعتبر الفن وسيلة لصهر الإنسان وخلق الخير. راجع:

Rosental, M & Ydin, p.: A Dictionary of Philosophy - Tr. From Russiun ED. By Richard, R. Dixon & Murad Saifulin, Progress Publishers, Moscow, 1967, P. 400.

(2) افسيانيكوف، م . ف. : المراحل الأساسية فى تاريخ النظريات الجمالية - ضمن (علم الجمال الماركسى اللينينى) - جـ١ - تعريب فؤاد مرعى - (دار الجماهير - دار الفارابى) - (دمشق - بيروت) - ١٩٧٨ - ص١٤٠.

"شيلنج" (١٧٧٥ – ١٨٥٤) فقد أيد "فختة" في البداية، وقد حاول التوفيق بين فلسفته والديانة المسيحية. وهو يتصوّر المسيح كصدور النهائى من المطلق صدورًا دائمًا. وقد عالج الفن كما لو أن الأنا نفسها تستطيع أن تعى الهارمونية الأولى بين الموضوع والذات. ويستنتج من تصور لا نهائية الوعى تصوّر الجمال. والرائع في الفن يبدو كتناسب بين المثالى والواقعى. غير أن بلوغ علم الجمال الكلاسيكى المثالى في ألمانيا قمته لم يكن إلا على أيدى "هيجل" الذى استوعب "كانط" وانتقده، وتأثر "بشيلنج" والاتجاهات المعاصرة له في ألمانيا. وبذلك كان "هيجل" هو قمة المثالية في ألمانيا.[٣]

لقد استطاع "هيجل" أن يكوّن نسقًا عقليًا هائلا استوعب في إطاره من فنون المعرفة مالم يسبق لأى مذهب آخر في الفكر الحديث أن استطاع استيعابه. ولذلك قيل أنه ثالث ثلاثة صاغوا الوجود بأسره في أنظمة عقلية متناسقة، ألا وهم "أرسطو" بمذهبه الكونى في العصور القديمة، والقديس "توما الاكوينى" بمذهبه اللاهوتى في العصور الوسطى، وهو (أى هيجل) بمذهبه المثالى المطلق في العصور الحديثة.[٤]

ولقد كان تطور "هيجل" الفكرى تطوّرًا معقدًا. فقد كان في بداية طريقه من الجيل المعجب بالثورة الفرنسية، ولكنه انتهى إلى الوقوف إلى جانب الحكم البروسى اليمينى المطلق. وقد حلم في صباه ببعث البناء الديمقراطى القديم ووقف موقفًا سلبيًا من النظم الاجتماعية المعاصرة له .. وفهم أن بناء الحضارة الجديدة يتم ببعث مبادئ العصر القديم البطولية والديمقراطية. حيا دخول جيوش "نابليون" إلى ألمانيا. وكان اهتمامه بنقده للمسيحية في العصور الوسطى إسقاطًا على ما يدور في

---

(٣) نفس المصدر – ص ص١٤١ – ١٤٩.

(4) Buber, M.: L Probleme de L' Homme, Aubier, Paris, 1962, p., 35.

عن: إبراهيم، زكريا: هيجل – أو المثالية المطلقة – مكتبة مصر – القاهرة – ١٩٧٠ – ص١٧.

ألمانيا في عصره. في عصره. وأدان الفن المسيحي في العصور الوسطى ودعا إلى بناء حضارة جديدة على أساس الكلاسيكية الهلينية.(٥)

ولقد كان لتكوين "هيجل" المذهبي الأثر الكبير على إضفاء الطابع العقلي المعقد على الفلسفة الهيجلية بصفة عامة. فأصبح المذهب الهيجلي علما على الغموض، والإغراق في التعقيد والإمعان في التجريد. وقد دعا ذلك "فندلي Findlay" إلى القول بأن قراءة "هيجل" هي في الغالب معاناة لضرب من العذاب العقلي. ولكن عظمة "هيجل" إنما تتمثل في أن المرء قلما يشعر بأن مثل هذا العذاب كان عديم الجدوى(٦)

ولقد كانت آراء "هيجل" الجمالية من الشمول والاتساع إلى الحد الذي يجعل دراستها تحتاج إلى مجلدات، ذلك أن "هيجل" قام خلال محاضراته التي نشرت بعد وفاته بدراسة مستفيضة للفن، حاول فيها أن يقدم مذهبا متكاملا في الجمال متناغما مع مذهبه الفلسفي ككل.

وقد حظي "هيجل" باهتمام كبير لدى الباحثين في علم الجمال أمثال "جورج لوكاش" Georg Lukacs، و"والتر بنيامين Walter Benjamin، وأدرنو Adorno، وهـ. كون Hkuhn. ودلتاي Dilthey، وجارودي، والعديد من الفلاسفة والمفكرين المعاصرين الذين درسوه أو تأثروا به. مثل "بوزانكيت" و"بندتو كروتشه"، وفي روسيا "بليخانوف" وغيره من الماركسيين.

ولقد اكتملت المثالية في علم الجمال على يد "جورج فردريك ويليهلم هيجل "George Friedrich Wilhelm Hegel" (١٧٧٠ - ١٨٣١) في محاضراته ما بين (١٨٢٠ - ١٨٢٩) والتي نشرت عام ١٨٣٥ - بعد وفاته.(٧)

---

(٥) افسيانيكوف. م.ف.: مصدر سابق - ص ١٤٩.

(٦) Findaly, J.N.: Hegel; ARe-Examination - London, Allen & Unuin, 1958, p. 25.

عن إبراهيم، زكريا، هيجل - مصدر سابق - ص ص١٩، ٢٠.

(٧) Beads;ey, M.C.: History of Aesthetics, Enc. Ph, Macmillam Company, Free Press, New York, 1972, P. 29.

وقد قام بنشر محاضرات "هيجل" تلميذه هينرش جوستاف هوتو Heinrch Gustav Hotho معتمدًا على المذكرات التى كتبها التلاميذ الذين حضروا تلك المحاضرات التى كان يلقيها "هيجل". وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن كتاب "محاضرات فى علم الجمال" ليس اغلبه بقلم "هيجل" نفسه، بل معظمه يستند إلى ما كتبه تلاميذه بحسب ما استطاعوا تسجيله وفهمه من محاضراته.[8]

وقد عالج "هيجل" علم الجمال فى كتابه "فينومينولوجيا الروح" إذ أنه لم يعزل – هنا – الفن فى شكل خاص من أشكال (الروح المطلق). إنه يبدو وقد شكّل (ديانة فنية). وتلفت النظر بصورة خاصة هنا مناقشة "هيجل" للأدب القديم، وكذلك تحليله لمؤلّف "ديدرو" (ابن أخ رامو). كما يصوغ فهمه لطبيعة الصراع التراجيدى. ولكن كتابه "محاضرات فى علم الجمال" يعدّ هو المصدر الرئيسى لأفكاره الجمالية. وقد تابع "هيجل" أفضل تقاليد علم الجمال الكلاسيكى الألمانى، وهو مثل "ليسنج" و"هيردر" و"شيلر" يحلّ مسائل الفن فى ضوء قضايا عصره الكبرى. وإن كان قد سار به إلى أبعد مما سار به معلموه.[9]

ولقد فهم "هيجل" المقولات الأساسية للمجتمع الرأسمالى، وحاول ترجمتها إلى اللغة الديالكتيكية للحركة التاريخية للمجتمع الإنسانى. وقد فهم التاريخ – كما لاحظ "ماركس" – على أنه نتاج لنشاط الإنسان. إنه يحاول دائمًا لدى معالجته للظواهر الاجتماعية بما فى ذلك "الفن" أن يتتبع خط التطور المار عبرها. ولقد كان منطلقه هو "المثالية الموضوعية". وهذا هو سبب الصيغ والتخريجات الغيبية الهيجلية المرهقة.[10]

---

[8] بدوى، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند "هيجل" _ دار الشروق – القاهرة ١٩٩٦ – ص ص١٣، ١٤.

[9] افسيانيكوف، م . ف: مصدر سابق – ١٥٠.

[10] المصدر السابق – ص ص١٥٠، ١٥١.

يقول "هنرى لوفافر":

"لقد أدرك "هيجل" إدراكًا عميقًا نواقص "نقد الحكم" العقلية، كما أدرك النواقص العامة في الفلسفة الشكلية "الكانطية" فأعاد أولا الوحدة الملموسة (المتعينة) Concret إلى موضعها الصحيح في ذاتها، وصحح علاقاتها بذاتها وبسائر النشاطات الإنسانية. فوحدة الأثر الفنى لا تقتصر على كونها وحدة شكلية، وإنما هى وحدة الشكل والمضمون، وحدة الدلالات والمعانى التى بلغت أقصى درجات العمق، مع المظهر الفنى المحسوس"[11]

(1) الجمال والفن

"الشكل الأول الذى يدرك فيه العقل المطلق، طبقًا للمبادئ العامة، هو شكل مباشر. وما دام مضمون جميع الأشكال التى يدرك فيها المطلق واحدًا أعنى أنها هى المطلق نفسه، فإن هذه المباشرة لابدّ أن تلحق بالصورة التى يدرك فيها المطلق. ولهذا فلابد أن يتجلّى المطلق أولا تحت قناع المباشرة. أو تحت قناع الموضوعات الحسّية الخارجية. وتألق المطلق وإشعاعه من خلال أقنعة العالم الحسّى هو الجمال. فمن الجوهرى لفكرة الجمال أن يكون موضوعًا حسّيًا، أعنى شيئًا بالفعل أمام الحواس كالتمثال، أو المعمار، أو الأصوات الموسيقية الجميلة، أو أن يكون على أقل تقدير تصويرًا ذهنيًا لموضوع حسّى كما هو الحال فى الشعر. ولابد أن يكون فردًا عينيًا، إذ لا يمكن أن يكون تجريدًا فالموضوع الجميل يتجه إذن إلى الحواس، لكنه يتجّه أيضًا إلى العقل أو الروح، لأن الوجود الحسّى المحض بما هو كذلك، ليس جميلا، لكنه يصبح جميلا حين يدرك العقل تألق الفكرة من خلاله."[12]

---

[11] لوفافر، هنرى: فى علم الجمال _ ترجمة محمد عيتانى _ دار المعجم العربى – بيروت – ١٩٥٤ – ص ص ٢٢، ٢٣.

[12] ستيس، ولتر: فلسفة الروح – جـ٢ – ترجمة إمام عبد الفتاح إمام – دار التنوير للطباعة والنشر – طـ٣ – بيروت ١٩٨٣ – ص١٣١.

إن الفن والدين والفلسفة لا يختلفون إلا بالشكل، فموضوعهم واحد، وهو الارتقاء من الفكر المحدود إلى الحرية وإلى الحقيقة المطلقة، إلى وعى وحدة المنتهى واللامنتهى.[١٣]

الفن هو أول تحقق واقعى لوحدة الذات والموضوع، والجمال هو التجلى الحسى للفكرة – الذات تتموضع فى العمل الفنى، بحيث يكون العنصر الروحى قد نفذ فى هذا العنصر الحسى تماما، ومن أوله إلى آخره، ويكون العنصر الحسى غير موجود لذاته، وغير ذى معنى، إلا فى وبالروح ويكون إشارة للروح.[١٤]

أن تجلى المطلق تحت قناع الموضوعات الحسية الخارجية، وتألق المطلق وإشعاعه عبر الأقنعة الحسية هو الجمال. فالجمال هو التجلى الحسى للفكرة. وهذا التجلى لابد أن يكون فرديا وعينيا، وإن كان وجوده الحسى الخالص لا يشكل ما هو جميل ذلك ان الجميل لابد من إدراكه بالعقل.

يقول "هيجل":

"هذه المحاضرات تتعلق بعلم الجمال. موضوعها هو المجال الواسع للجميل Beautiful، وعلى نحو أدق، الفن، ونحن نؤكد ذلك بالنسبة للفن الجميل Fine Art"[١٥]

يؤكد "هيجل" أن موضوع محاضراته ينصب على علم الجمال، وهو فى هذا العلم يقوم بدراسة موسعة "للجميل"، غير أن الجميل بالنسبة "لهيجل" ليس الموجود وبصفة عامة فى الطبيعة والفن، بل إنه يقصر دراسته على الفن فحسب. ويرى أنه حين يؤكد على أن مجال العلم هو الجمال الفنى دون الجمال الطبيعى فهذا الاستثناء من حق العلم، لأن كل علم له الحق فى أن يرسم لنفسه المجالات

---

[١٣] جارودى، روجيه: فكر هيجل _ ترجمة إلياس مرقص – دار الحقيقة – ط ٢ – بيروت – ١٩٨٣ – ص٢٢١.

[١٤] نفس المصدر – ص٢٢٠.

[15] Hegel, G.W.F.: On Art, In (On Art, Religion, philosophy) - Edited By (J. Glenn Gray) Translated By, Bernard Bosanquet, Harper Torchbooks - N.y. 1970, p. 22.

التى يريدها. ولكن هل هذا القرار الذى اتخذته الفلسفة - أو "هيجل" - يعد قرارا متعسفا.

يرد "هيجل" بأن هذا القرار ليس كذلك، ذلك أننا اعتدنا فى حياتنا اليومية أن "نتحدث عن سماء جميله، وعن نهر جميل ABeautiful River، وأزهار جميلة، وحيوانات جميلة، وعلاوة على ذلك القول بالموجودات الإنسانية الجميلة."(١٦)

أن هذه العادة هى التى جعلتنا نتساءل: هل تستحق هذه الأشياء بوجه عام ذلك الوصف، وهل ينبغى أن يوضع الجمال الفنى والجمال الطبيعى على قدم المساواة؟

إن القول الشائع يرى أن الجمال الطبيعى أسمى من الجمال الفنى، وأعظم فضل للفن فى هذه الحال هو الاقتراب من مستوى الجمال الطبيعى. لكن "هيجل" يرى أنه فى "إمكانه التأكيد بأن الجمال الفنى Artistic Beauty أسمى من الجمال الطبيعى"(١٧) والسبب الذى يجعله كذلك هو أنه من "نتاج الروح. ونتاج الروح أو العقل أسمى مما هو موجود بالطبيعة. "إن أسخف فكرة تمر بذهن الإنسان لهى أسمى من أى إنتاج للطبيعة Is Higher Than Any Product of Nature".(١٨)

الجميل الفنى أسمى من الجميل الطبيعى، لأن الروح هنا تلامس الحساسية .. وفى العمل الفنى يعبر التباس كلمة "حس" عن ذاته ويدل، فى الوقت نفسه، على الأعضاء التى تستخدم فى إدراك شئ ما وفى المدلول والتصور .. إن المدلول لا يمكن أن يحدث إلا إذا تحقق فى صورة محسوسة دون أن تكون قد سبقت وجودها. والحساسية ليست حدودا للنشاط الفنى، إذ أن هذه الأشكال وهذه الأصوات المحسوسة يخلقها الفن لا لذاتها هى، بل لإشباع فوائد روحية سامية(١٩) .

---

(16) Ibid: p. 23

(17) Ibid: p.23

(18) Ibid: p.23.

(١٩) راجع: برا، جيرار: هيجل والفن - ترجمة منصور القاضى - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - ط١ - بيروت - ١٩٩٣ - ص٢١.

ولكن إذا كان "هيجل" يرى أن الجمال الفنى أسمى من الجمال الطبيعى على اعتبار أن أسخف (أسوأ) فكرة تمر بعقل الإنسان هى أسمى من كل نتاج الطبيعة، وأن الفن نتاج للروح. فهل الفارق بين الجمال الفنى والجمال الطبيعى فارق كمى أم فارق كيفى؟

يرى "هيجل" أن "الجمال الطبيعى يوجد كانعكاس للجمال المتعلّق بالروح، وذلك على أساس أنه وجود ناقص، وغير مكتمل، كيفية غير مستقلة وتابعة للروح"[٢٠]. "والجمال الفنى يستمد قوته من صدوره المباشر عن الروح وبالتالى عن الحقيقة".[٢١] وبناءً على ذلك فإن القول بأن علم الجمال يختص بالجمال الفنى لا ينطوى على أى نوع من أنواع التعسّف،. ذلك أن الجمال الذى ينتجه الروح هو موضوع الروح، وكل ما يصدر عن الروح يتعذر انكار سموّه وتفوقه.

جمال الفن جمال مبدع، مولود جديد للعقل. جمال الفن هو تألّق الروح. والجمال فى الطبيعة يكشف عن نقائض خطيرة لأن العامل المهم أكثر من غيره فى إبراز الجمال الحقيقى هو اللاّمتناهى والحرية. والفكرة بما هى كذلك لا متناهية على نحو مطلق.[٢٢]

إن المشكلة الأساسية هى أن فكرة الجمال – كما يرى "مالرو" هى من أكثر الأفكار غموضًا فى علم الجمال. وتصبح الصفة الرئيسية للجمال هى إضفاء الغموض على المشكلة، بل واحلال ما هو أكثر غموضًا محلّ شئ غامض أصلا. وقدر أى

(20) Ibid: p. 24.
(21) Ibid. p. 24.
(٢٢) نوكس، أ.: النظريات الجمالية – ترجمة محمد شفيق شيا – منشورات بحسون الثقافية – ط١ – بيروت – ١٩٨٥ – ص ص١٠٣، ١٠٤.
وأيضا: ستيس، ولتر: مصدر سابق – ص١٢٣.

"برتيلمى" أن فكرة الجمال لا تقبل التفكير ولا يمكن الاستغناء عنها، لأنها فى وقت واحد حاضرة هاربة.[٣٣]

إن هذا الغموض هو الذى يضفى التعقيد على المشكلة، ولقد اختلفت الآراء حول الجمال الفنى والجمال الطبيعى، وقد كان اتجاه "هيجل" إلى نفى الجمال فى الطبيعة عن "علم الجمال" ينطلق من رؤيته المثالية. فالجميل فى الطبيعة ليس إلا مقدمة للمثل الأعلى.

ومحتوى الفن هو الفكرة، أما صيغتها فهى التجسيد المحسوس فى صورة. ولكن هذه الفكرة عند "هيجل" ليست شيئا مجردا. ليس الجميل فى الفن هو الفكرة المنطقية، وإنما تلك الفكرة التى تشكلت فى الواقع وهى معه فى وحدة مباشرة. ولذا فإن محتوى فلسفة الفن هو التعاليم حول المثل الأعلى وتطوره.[٣٤]

ولكن مما تتألف هذه الفكرة؟

إن الفكرة تتألف من عوامل ثلاثة هى:

"(١) وحدة الفكرة التى تظهر فى (٢) الاختلاف والتعدد والموضوعية التى تتحول إلى (٣) وحدة عينية شاملة. وما هو جوهرى هنا هو أن الفكرة الشاملة نفسها هى التى تظهر فى الاختلافات والتنوعات التى تكشف عنها ثم تتغلب على التمييزات الموجودة بداخلها والتى خلقتها هى نفسها".[٣٥]

إن الموضوع الجميل المعبر عن الفكرة يجب أن يكون لا متناهيا وحرا، لابد أن يكون كائنا حيا يستخرج من جميع الاختلافات بحيث تبدو فى وضوح، أنها خارجة عن الوحدة المثالية التى هى نفسه.[٣٦]

---

[٣٣] برتيلمى، جان: بحث فى علم الجمال - ترجمة أنور عبد العزيز - مراجعة نظمى لوقا - (مؤسسة فرنكلين - دار نهضة مصر للطباعة والنشر) (نيويورك - القاهرة) - يوليه ١٩٧٠ - ص ص٩، ١٠.

[٣٤] افسيانيكوف، م . ف: مصدر سابق - ص١٥٢.

[٣٥] ستيس، ولتر: مصدر سابق - ص١٣٣.

[٣٦] نفس المصدر - ص١٣٣.

لقد رأى "هيجل" أن ما يندرج تحت علم الجمال هو الجمال الفنى لا الجمال الطبيعى وكان بحثه عن مصدر الجمال إنما يعود إلى الفكرة. وقد رأى "أفلاطون" من قبل أن الجمال موجود دائمًا، إنه لا يستحدث ولا يزول، إنه ليس جميلًا فى موقف، وقبيحًا فى آخر. الجميل، فكرة خالدة، منفصلة عن عالم الأشياء الحسّى والمبتذل، لا يربطها به أى شئ مشترك. وقد كان ذلك نابعًا من رؤية "أفلاطون" المثالية والتى رأى فيها أن الأشياء الحسّية أخيلة للأفكار. أما "هيجل" فقد وضع الوجود الموضوعى للجمال فى الطبيعة موضع شك.[٣٧]

لقد رأى "هيجل" أن الجمال ميدانه هو الإدراك الحسّى إدراكًا لا يستلزم أقيسة عامة مجردة. وهو- أى الجمال - فكرة عامة خالدة، لها وجود مستقل، وتتجلى فى الأشياء حسّيًا، وهى فى ذلك تخالف الحقيقة فى ذاتها، لأن الحقيقة - من حيث هى _ لها وجود ذهنى غير حسّى. غير أن الحقيقة أيضًا قد تتحقق فى الخارج عن طريق وجود محدّد المعالم عينى. وفى حالة تحققها، إذا اقترن ظهورها بإدراكها مباشرة، دون أقيسة مجرّدة، لم تكن حقيقة فحسب، بل كانت حقيقة جميلة. وقد خالف "هيجل" فى فلسفته - "كانط" فى أنه لم ينظر إلى الجمال نظرة ذاتية شكلية فقط، بل نظر إليه من ناحية موضوعية، ومن جهة المضمون.[٣٨]

فى كل عمل فنى جانبان متميزان ومرتبطان. وهذان الجانبان هما: جانب الوحدة Unity، والوحدة الفكرة الشاملة قبل أن تخرج إلى التعدد والموضوعية. ومع ذلك فالفكرة الشاملة هى الذاتية، ومن ثم فهذا الجانب من العمل الفنى هو بالضرورة ذو طبيعة ذاتية، إنه المعنى الروحى أو المغزى الداخلى أو نفس العمل الفنى (الذاتية). والجانب الآخر هو تعدّد الاختلافات، وهذا هو الجانب المادى

---

(٣٧) ليبيديف، أ.أ، بوريف، ى. ب: الرائع - ضمن علم الجمال الماركسى اللينينى - جـ٢ - تعريب فؤاد مرعى - (دار الجماهير - دار الفارابى) طـ٢ - (دمشق - بيروت) - ١٩٧٨ - ١٥١، ١٥٢.

(٣٨) هلال، محمد غنيمى: النقد الأدبى الحديث - دار العودة - بيروت - ١٩٨٦ - ص ص٣١٠، ٣١١.

الحسّى الموضوعى من العمل الفنى، ويمكن أن يسمى التجسيد المادى أو الشكل.(٢٩)

للعمل الفنى جانبان ذاتى، وموضوعى، أو يتكون من عنصرين أساسيين هما المضمون (الفكرة) أو المغزى، والشكل (الصورة) ومن الجدير بالذكر ان "هيجل"(٣٠) قد رأى أن ما يتعلق بالفن يندرج تحت قضايا ثلاث هى:

١- إننا نفترض أن العمل الفنى ليس من إنتاج الطبيعة وإنما هو نتيجة للنشاط الإنسانى.

٢- أن العمل الفنى قد صنع أو أبدع من أجل الإنسان، وقد اقتبس من العالم الحسّى، ويخاطب حواس الإنسان ويعبر عن إحساس الإنسان.

٣- العمل الفنى له غاية.

وفى إطار شرحه لهذه الأفكار رأى "هيجل" أنه فيما يتعلق بالنقطة الأولى، كان يسود اعتقاد بأن على الفن أن يتقيد بقواعد لإنتاجه وأن تكون هناك قواعد وضوابط لذلك. ولكنه – يرى أن التقيد بالقواعد لا يمكن أن يبدع فنًا، فالعمل الآلى هو وحده الذى يخضع للقواعد، ولا يمكن لمثل هذا العمل إلا أن ينتج أشياء كل ما تملكه هو الدقة والانتظام.(٣١)

لقد اصبح العمل الفنى نتاجًا لموهبة فذة. وعلى الإنسان الذى يمتلك هذه الموهبة أن يستسلم ويسترخى لتفرده النوعى من دون أن يكترث بالهدف الذى يقوده إليه. وقيل إن العمل الفنى إبداع من العبقرية، ومن الموهبة.(٣٢)

"إن مثل هذه التأكيدات تنطوى على جزء من الحقيقة. غير أن النشاط الفنى – بموجب هذا الرأى – لا يكون نافعًا وخلاقًا إلا إذا كان لا واعياً، وذلك لأن أى تدخل من قبل الوعى إنما يفسد العملية الفنية، ويلحق الضرر بها.(٣٣)

---

(٢٩) ستيس، ولتر: مصدر سابق – ص١٣٤.

(30) Hegel: On Art, op cit, p. 51.

(31) Ibid: p.p. 51 & 52.

(32) Ibid: p.p 52.

(33) Ibid: p. 52 & 53.

ولكن مهما كانت العبقرية، أو الإلهام، فإن الفنان يحتاج إلى فكر وثقافة وقدرة على جعل ذلك يتجلى في إبداعاته. كما أن العمل الفني ينطوي على عناصر تقنية خالصة، لا يمكن أن يتملكها الفنان إلا بالممارسة والتدريب الدءوب.(٣٤)

وتكمن أهمية العمل الفني، في أنه من إنتاج الروح، والروح متفوق على الطبيعة، كما تكمن الحاجة إلى الفن من كون الإنسان كائنًا مفكرًا، ويمتلك وعيًا.

وإذا كانت الموهبة ضرورية، وكانت العبقرية – كهبة من الطبيعة – هامة بالنسبة للفنان، فإن الدراسة – كما أسلفنا – ضرورية أيضًا – وقد تكون بعض الفنون بحاجة إلى الوعي والمعرفة Cognition أكثر من غيرها. فالموسيقى – على سبيل المثال – والتي تعبر عن مشاعر عميقة وغامضة undefined لطبيعة النفس، وتتعلق بالأصوات الموسيقية المعبرة عن المشاعر بدون فكر تحتاج إلى قليل من المضمون الروحي، وقد لا تكون في حاجة إليه لكي تتجلى في الوعي. إنه لهذا السبب، تكون الموهبة الموسيقية Musical Talent، بشكل عام، واضحة لدى الشباب اليافع بينما تكون الرأس فارغة، والقلب لم يتحرك بعد ولا يوجد من يعرف موسيقيين مهرة يفتقرون إلى الخبرة العقلية والخبرة في الحياة".(٣٥)

إن منتجات العمل الفني تفوق منتجات الطبيعة، ذلك أن العمل الفني يصدر عن الروح، والله مبجّل أكثر بواسطة الأعمال التي ينجزها الروح عن تلك التي تنجزها الطبيعة. ذلك أن الله يتجلى في الروح في شكل وعي وعبر الوعي. فإذا كان الله روحًا God is a Spirit، والإنسان فقط هو الوسط الذي يمكن أن يتجلى فيه الله، ويمكن إدراكه بشكل أسمى مما يقع في الطبيعة. وفي العمل الفني يكون الله موجودًا بدرجة أسمى مما هو في الظواهر الطبيعية، ويكون الوجود عبر انجازات الروح، والفعل أكثر موافقة للحقيقة منه في الطبيعة.(٣٦)

---

(34) Ibid: p.53.
(35) Ibid: p. 54
(36) Ibid: p 56 & 57.

فالقول بأن الجمال الطبيعي أسمى من الجمال الفني، يجد الردّ عليه عند "هيجل" في الرؤية المثالية التي ترى أن الروح تتجلى في كل عمل فني، وإذا كان الله موجودًا في الجمال الطبيعي، وعلى هذا الأساس رأى أصحاب الرأي المخالف "لهيجل" أنه أفضل من الجمال الصناعي، أو الجمال الفني، فإن "هيجل" يقول بأن "الله روح God A Spirit"، وبالتالي يكون وجوده وتجليه عبر الروح أسمى منه في الطبيعة الجامدة أو المادية، وإذا كان العمل الفني نتاج هذا الروح، فإن الله إذن موجود فيه، وبدرجة يتفوق فيها الجمال الفني على الجمال الطبيعي.

لماذا يبدع الإنسان أعمالا فنية؟

يقول "هيجل"[٣٧] بأن العمل الفني يمكن اعتباره مجرد لعب. كما أن اللعب لا يوجد ما يجعلنا نضطر إلى القيام به، وفي إمكاننا أن نتوقف عن اللعب متى شئنا ذلك. وبذلك يكون الفن حرية، وتعبيرًا عن الفعل الحر. وحاجة الإنسان إلى الفن تكمن في حقيقة أن الإنسان كائن مفكر وواعي Man Is A Thinking Consciousness.

والحاجة العامة للتعبير Expression بالفن تكمن في أن في الإنسان جانباً عقلانيا يتمثل في أن الإنسان، يعي عالمه الداخلي والخارجي. بوصفه وعيًا يظهر ذاته. وبالعمل الفني يعمل الإنسان على التعبير عن وعيه لذاته، وهذا بسبب الحرية الفعلية للإنسان، والتي بها يجد كل فعل وكل معرفة، بل ويجد الفن أيضا الأساس، والضرورة لنشأته.[٣٨]

إذا كان الإبداع الفني ضرورة لكي يعبر الإنسان عن وعيه لذاته، ولأنه في العمل الفني يمارس اللعب، أي يمارس حريته، حيث لا يوجد ما يكرهه على مثل هذا الفعل. وإذا كان هذا "الفن" الجميل أسمى من جمال الطبيعة، وهذا كان السبب في جعله موضوعاً لعلم الجمال عند "هيجل" أو فلسفة الفن.

فما هو الفن إذن؟

أو ما هي طبيعته؟.

---

(37) Ibid: p. 57.

(38) Ibid: p. 59

(٢) طبيعة الفن

هل الفن محاكاة؟

تعد نظرية المحاكاة من أقدم النظريات فى الفن، وقد عرضها الفيلسوف اليونانى "أفلاطون" فى أول مناقشة منهجية لطبيعة الفن فى الفكر الغربى.[٣٩] ولقد جاء الفن فى نظرية "أفلاطون" كمحاكاة للمحسوسات، وإذا علمنا أن المحسوسات ذاتها أبعد عن الحق، وأن الفنان إذ يقوم بمحاكاة المحاكاة يبتعد عن الحقيقة مرتين، وبذلك يعد الفن درجة ثالثة. "والفنان يقلد الطبيعة التى هى نفسها مجرد تقليد على هيئة الحقيقة. وأكثر من ذلك فهو يقلد تقليداً يشوبه النقص وعدم الكمال"[٤٠]

وقد عرّف "أرسطو" التراجيديا بأنها محاكاة سلوك جاد، كامل، له نطاق معين.. بأحداث تثير الشفقة والخوف. ويرفض" أرسطو" المحاكاة البسيطة، ويضع الشعر فى مقابل التاريخ، فليس من مهام الشعر أن يروى ما حدث، فالشعر أقرب إلى الروح الفلسفية من التاريخ، وأرفع منه. إذ أن الشعر يتجه إلى التعبير الكلىّ، بينما التاريخ يعبر عن الجزئى.[٤١]

لقد أوضح "هيجل" بأن الرأى الشائع يرى أن مهمة الفن هى أن يقوم بمحاكاة الطبيعة، وقد كان ذلك فى بداية التفكير الإنسانى وتبعًا لذلك فإن المحاكاة أى المهارة فى تصوير الموضوعات الطبيعية بأمانة تامة كما تتجلى لنا،

---

[٣٩] ستولينتز، ج: النقد الفنى – ترجمة فؤاد زكريا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – طـ٢ – ١٩٨٩ – ص١٥٦.

[40] Zink, S.: The Moral Effect of Art, In (vivas, E. & Krieger, M.) Eds of The Problems of Aesthctics Holt, Rinhart And Winston, N.Y. 1953, p 549.

[٤١] ستولنيتز، ج: مصدر سابق – ص ص١٦٧، ١٦٨. راجع أيضا كتابنا: فى التفسير الأخلاقى والاجتماعى للفن – الباب الأول.

ستكون هى الغرض الجوهرى للفن، وحين ينجح هذا التصوير الأمين فإنه يبعث فينا رضا تاما.(٤٢)

ولكى يفند "هيجل" هذا الرأى الشائع فإنه يتناوله بنوع من السخرية فيرى أن القيام بهذه المهمة – المحاكاة أو التقليد Imitation هى عبث لا طائل وراءه، لأن ما نشاهده ممثلا أو مصورا، من حيوان أو مناظر طبيعية Natural Scenes، وما يتعلق بحياة الإنسان، هو موجود بالفعل فى الطبيعة فى حدائقنا أو منازلنا أو لدى المقربين لدينا. بالإضافة إلى أن هذا العبث الذى لا طائل وراءه هو عمل أدنى قيمة من الطبيعة. ذلك أن المحاكاة لا يمكن أن تقدم لنا أعمالا حية. ويقول "هيجل" نحن نعلم أن الأتراك Turks والمسلمين (المحمديين Mohamedans) يرفضون الصور المنسوخة من الإنسان أو ما شابه ذلك."(٤٣)

ويضرب "هيجل" مثلا بذلك الرحالة "جيمس بروس Jsmes Bruce" الذى عرض على أحد الأتراك صورة لسمكة، فدهش ذلك التركى، ولكنه بعد ذلك قال للرحالة: إذا بعثت هذه السمكة فى اليوم الآخر، وقالت لك: لقد خلقت لى جسدا، لكنك لم تجعل لى روحا، فكيف تدافع عن نفسك إزاء هذه التهمة: If This Fish shall Rise up Againt you on The Last Day, And say: "You Have Created For Me A Body, But No Living soul, How Will you Defend yourself Against Such as Accusation".(٤٤)

ويتابع "هيجل" قائلا: "أن النبى Prophet – كما جاء فى السنة Sunna – قال لزوجتيه أم حبيبه Ommi Habiba وأم سلمه Ommi Salama اللتين سألتاه عن الرسوم فى الكنائس الاثيوبية Ethiopian Chuches، فأجاب بأن هذه الصور سوف تشكو صانعيها فى يوم الحساب Day of Judgment.(45)

---

(٤٢) بدوى، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيجل – مصدر سابق – ص ٢٤.

(43) Hegel: op cit.p. 71.

وأيضا المصدر السابق – ص٢٤.

(44) Hegel: op. Cit. P. 71.

(45) Ibid: p.: 71.

وقد اورد "هيجل" مثال العنب الذى رسمه "زوكيس – Zeuxis وقد حطّت – الحمائم عليه لتوهّمها بأنه عنب حقيقى، وكذلك المثال القديم عن قرد بوتنر Butner's Monkey الذى التهم رسومًا لخنفساء لأن الصورة كادت تطابق الحقيقة.(٤٦)

وينتهى "هيجل" من هذه الأمثلة إلى أن القول بأن الفن مجرد محاكاة، وأن هدف الفن هو التقليد الأمين لما هو موجود فى الواقع، إنما يحرم الفن من حريته، ومن مقدرته على التعبير عن الجمال. والإنسان عندما يقلد، ويحاكى فإنه فى هذه الحالة لا يتجاوز ما هو طبيعى، فى حين أن واجب الفنان أن يكون مبدعًا، أى مقدمًا لشئ على غير مثال وأن يكون المضمون من طبيعة روحية.

"إن غاية الفن The End of Art يجب أن تكون شيئا مختلفا تماما عن المحاكاة الشكلية الخالصة Purely Formal Imitation"(٤٧)

وهكذا يكون مبدأ محاكاة الطبيعة، والذى دافع عنه مفكرون، وفلاسفة كبار هو مبدأ غير مقبول بالنسبة "لهيجل"، خاصة فى ذلك الشكل المبسط، أو الذى يبغى المحاكاة الشكلية الخالصة، ولابد أن يكون للفن هدف آخر غير المحاكاة.

ولكن هل رفض المحاكاة يعنى أن (فعل محاكاة الفن للطبيعة عديم الأهمية)؟

يرى "هيجل" أن أهمية المحاكاة تكمن فى تحمل الفنان لمشاق الدراسة والبحث فى التفاصيل الخاصة بالأشياء الموجودة فى الطبيعة، والألوان، والنور وانعكاساته، والظلال. ويمكن للفن أن يقتبس من الطبيعة أشكاله. ولكن مهما بلغت دقة الفنان فإنه لن يصل إلى صورة طبق الأصل للنموذج. ويمكن أن يكون العمل الفنى مجرد محاكاة؛ ولكن يجب أن نؤكد أن مهمته أو رسالته لا تكمن فى هذه المحاكاة بالمرّة.

---

(46) Ibid: p.p. 71 & 72.
(47) IbidP p. 75.

لقد سيطرت نظرية المحاكاة Imitation زمنا طويلا على الفن اعتمادًا على آراء "أرسطوطاليس Aristotle". ولكن مع العصر الحديث ووجهت المحاكاة بوجود القوة الخالقة للفنان، وكان من الصعب التوفيق بين المحاكاة وبين هذه القوة.[٤٨] ولقد سخر "أوجين فيرون Eagen Veron" من المحاكاة قائلا: بأن "كاميرا جيدة سوف تقدم عملا فنيا أفضل مما يقدمه الرسام (المصوّر) Painter، وإذا قارنا الأصل بالصورة الفوتوغرافية فإننا نجدها أكثر دقة مما قام به الرسام".[٤٩] وقد كانت نظرية المحاكاة منذ "أفلاطون" نظرية مزعجة _ على حد تعبير "سوزان لانجر"[٥٠] Suzan Langer. وقد انتقلت مهمة الفن من المحاكاة إلى التعبير Expression، وذلك عن طريق الصورة المعبرة Expression Form.

والجدير بالذكر أن نقد "هيجل" للمحاكاة انصبّ على نوع من المحاكاة البسيطة، وكان رفضه لها إنما يقوم على أساس ما هو شائع بشكل عام عن المحاكاة. ولكنه لم يتطرّق إلى الدور الانتقائي فى المحاكاة، وما يسمى بمحاكاة الجوهر. ولقد طور آراء "أرسطو" كل من "جونسون" و"رينولدز Reynolds" الذى رفض الفكرة السوقية عن المحاكاة – أى المحاكاة البسيطة – خاصة فى مجال الفنون البصرية. ورأى أن الطبيعة يجب ألا تحاكى بدقة كاملة"[٥١]

ولقد رفض "هيجل" المحاكاة، ولكن رفضه لم يكن جذريًا، ذلك أنه إرتضى وجودها عل سبيل التمرين والفائدة للفنان الذى قد يستقى من الطبيعة

---

[٤٨] كاسيرر، إرنست: مدخل إلى فلسفة الحضارة أو (مقال فى الإنسان) ترجمة احسان عباس، مراجعة يوسف نجم. (دار الأندلس – مؤسسة فرنكلين) (بيروت – نيويورك) – ١٩٦١ – ص ص٢٤٦ – ٢٤٨.

(49) Castell, Alburey: An Introduction of Modern Philosophy In Seven Philosophical Problems, The Macmillan Company, 2nd ed. London, 1943, p. 502.

(50) Langer, S.: Feeling and Form - Roteledge, London, 1953, p.p. 42 & 77

[٥١] راجع: ستولنيتز، ج: مصدر سابق – ص ص ١٧٤، ١٧٥.

موضوعاته أو يستفيد من دراسته لها فى المنظور أو الألوان والظلال. ولكن دون أن يكون هدف الفن المحاكاة – ذلك أن مضمون الفن لابد أن يكون روحيا، ولابد أن يكون الفن حرا، لا يقوم بتقليد أى شئ حتى ولو كان هذا الشئ هو الطبيعة.

أما بالنسبة لارتكاز "هيجل" على موقف المسلمين من التصوير، فى رفضه للمحاكاة. فإننا نرى أن "هيجل" حين قدم أفكاره كان يرتكز أيضا على بعض الأقوال المرسلة دون تدقيق وتمحيص، وربما كان السبب هو أن ما كان يشغله فحسب، هو رفض المحاكاة.

وقد كان دور الفقهاء دورا مثبطا للهمم، فقد رفعوا راية التحريم، أفتوا بعدم التصوير، وجعلوا الفن يتجه فى طرق وسراديب بعيدة عن التجسيم والتصوير. فلم يعالج الفنانون المسلمون نحت التماثيل على النحو الذى كان عليه الفن اليونانى والرومانى والمصرى. كما أن المسلمين الأوائل لم يقدموا لفنانى البلاد التى فتحوها تقاليد أو أساليب فنية يمكن أن يسيروا على نهجها. وكان الاتجاه إلى اشتقاق موضوعات الفن من النبات، سواء من ساقه أو أوراقه بالإضافة إلى ما يقوم به الخيال الهندسى والإحساس بالتناسب الزخرفى للأشكال إنما نتيجة لتجنب تصوير الإنسان، ومحاولة لتجريد المفاهيم الدينية والخلقية.(٥٢)

إذا كان الفن ليس محاكاة فما هى وظيفة الفن إذن؟

يقول "هيجل"

"بالنسبة لهذا الموضوع، فإنه الرأى الشائع Common Opinion يخطر ببالنا، ويرينا أن واجب وهدف الفن هو أن يقدم لإحساسنا وشعورنا Our Feeling، وانفعالاتنا كل ما يوجد فى روح الإنسان"(٥٣)

---

(٥٢) لمزيد من التفاصيل راجع: كتابنا: الأحكام التقويمية فى الجمال والأخلاق – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الاسكندرية – ١٩٩٨ – ص ص٣٠٠، ٣٠٣.
وأيضا عكاشة، ثروت: التصوير الإسلامى بين الحظر والإباحة – المختار من عالم الفكر – العدد الأول – وزارة الإعلام – الكويت – ١٩٨٤ ص ص٢٧٣ – ٢٨٧.

(53) Hegel: On Art, op cit. P. 75.

أن وظيفة الفن الأساسية هى إثارة المشاعر، وإيقاظ النفس فالفن يستخدم مضمونه الروحى لكى يستحضر العواطف والانفعالات، وليكمل خبرتنا بالحياة الخارجية.

"وهذه الإثارة للمشاعر فى الإنسان لا تتم فى التجربة الواقعية، بل عن طريق الوهم، من حيث أن الفن يحل محل الواقع إنتاجا خادعا، وإمكان هذا الخداع عن طريق الوهم الذى يحدثه الفن إنما يقوم على أساس أن كل واقع عند الإنسان لابد ان يمر بوسط العيان والامتثال، ومن خلال هذا الوسط ليفيد فى الشعور والإرادة".[٥٤]

يقوم الفن بإيقاظ جميع المشاعرى Awaking Of All Feeling فينا، ويعمق العاطفة – عبر المضامين الحية فى القلب، ويثير جميع هذه الخلجات بواسطة الحياة الخارجية. إن قوة الفن تكمن فى هذا كله – كما يرى "هيجل" – فتأثير الفن على النفس والمشاعر والانفعالات، إنما يوقظ المشاعر الغافية، ويحرك الإنسان من أعماقه، إن الفن بوسعه أن يجعلنا نشعر بعبء الآلام والكوارث، ويضع نصب أعيننا الشر والجريمة. إنه يستطيع أن يجعلنا فى حمية وحماسة للجمال والسمو، قدرته على إثارة أعصابنا والجوانب الحسية والشهوانية فينا. ولا وجود لأى فرق – من هذه الناحية – بين – مضامين الفن.

"إن غاية الفن، هى فى قدرته على ضبط وحشية الرغبات"[٥٥] ولكن هذا لا يعنى أن يعبر الفن تعبيرا صريحا عن قوانين محددة، أو تكون وظيفته هى التعليم والإرشاد. فالفن إن لم تكن "وظيفته المحاكاة ولابث الوصايا والتعاليم الأخلاقية،

---

[٥٤] بدوى، عبد الرحمن؛ فلسفة الجمال والفن عند هيجل – مصدر سابق – ص٢٨.
[55] Hegel: op cit. P. 78.

فإن استخدامه كوسيلة من وسائل التهذيب الأخلاقى هو انتهاك لصفته النهائية التى رأينا أنها صفة جوهرية بالنسبة له. لأن ما هو غاية فى ذاته هو: وحده اللامتناهى؛ أما ما يستخدم كوسيلة لغاية أخرى أبعد منه فهو تابع لغيره متحدد بشئ آخر غير ذاته. وبما أن الفن محدّد بذاته، فهو غاية فى ذاته."[٥٦]

إن مهمة الفن ليست فى الإرشاد والتقويم والتطهير، وإنما فى "الكشف عن الحقيقة بصيغة محسوسة، بشكل فنى. إن الفن لا يعبر تعبيرا مجردا، وإنما بشكل مجسّد وعلى شكل صور فردية حيّة"[٥٧] فليس للفن غاية، بل هو فى ذاته غاية. وليس وسيلة للتسلية أو الترفيه، وإن التقى فى بعض الأحيان مع آراء الأخلاقيين أو غيرهم، فإن هذا يكون لقاءً عرضيًا، ذلك أن غايته هى أن يكون تعبيراً عن حاجات الروح وأسمى أفكار الشعوب. إنه نمط للتعبير الحسّى (أو فى مادة حسّية) عن الحقيقة. كما أن الفن ليس نوعًا من اللعب، بل هو فعل إنسان يمتلك وعيا، فعل إنسان مفكر.

(٣) أنـواع الفن

إذا كان الفن هو التجسيد المحسوس للفكرة، بمعنى أن الفكرة هى المضمون، والتجسيد المحسوس هو الشكل أو الصورة Form. وعلى هذا الأساس فإن قيمة أى نوع من أنواع الفن انما تتحدّد وفقا لملاءمة الشكل المحسوس للفكرة التى يجرى التعبير عنها. وتقاس هذه الملاءمة بمدى الملموسية فى التعبير عن الفكرة وبطبيعة النسيج المادى الذى يشترك فى ذلك التعبير.[٥٨]

---

[٥٦] ستيس؛ ولتر: مصدر سابق – ص١٣٥.

[٥٧] افسيانيكوف، م.ف: مصدر سابق – ص١٥٦.

[٥٨] نوكس، أ.: مصدر سابق – ص١٠٩.

إن هذه العلاقة بين المضمون والشكل هى التى تحدّد مستوى الفن، وبالتالى مدى تطوره. وقد مر الفن بمراحل أساسية – من وجهة نظر "هيجل" – بناءً على تباين العلاقة بين الشكل والمضمون.

وللفن كى يتحقق على النحو السليم شروط:

١- أن يكون المضمون قابلا للتعبير عنه بواسطة الفن.

٢- ألا يكون فى هذا المضمون شيئًا مجردًا، ولا يجب أن يكون هذا المضمون محسوسًا وعينيًا فقط. ذلك لأن كل ما يوجد حقًا فى الروح والطبيعة هو عينى، وعلى الرغم من عموميته فإنه ذاتى وجزئى.

٣- من أجل أن يناظر شكل محسوس مضمونًا حقيقيًا، وبالتالى لاعينيا، فلابد أن يكون هذا الشكل فرديا وعينيا فى جوهره أيضًا.[٩]

وإذا كان للعمل الفنى جانبان هما: المضمون الروحى، والتجسيد المادى، فإن الاتفاق الكامل بينهما واتحادهما فى العمل الفنى، أى إلى الحدّ الذى يكون فيه الشكل معبّرًا تعبيراً تاماً عن المضمون، وأن المضمون لا يجد تجسيدًا آخر إلا فى هذا الشكل ذاته، فى هذه الحالة يكون العمل الفنى عملًا ممتازًا. ولكن هذا الاتفاق التام، وهذه الوحدة لا تتحقق على الدوام، ولذا فإن العلاقات المتباينة بين المضمون والشكل، هى التى تقدم لنا التقسيم النوعى للفنون.[١٠]

وبناءً على ما سبق، فإذا كان المضمون الروحى يكافح لكى يعثر على تعبيره الكامل، ولكنه يفشل فى العثور عليه، فإن هذا يعطينا الفن الرمزى The Symbolic Art أما إذا كان هناك توازن تام، ووحدة بين المادة والروح فإن هذا يعطينا الفن الكلاسيكى، The Classical Art. وحين تطغى الروح على المادة فهذا يعطينا الفن الرومانتيكى The Romantical Art.[١١]

---

[٩] بدوى، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيجل – مصدر سابق – ص ص٤٣، ٤٤

[١٠] ستيس، ولتر: مصدر سابق – ص ص١٣٩، ١٤٠.

[١١] نفس المصدر – ص ١٤٠.

أ- الفن الرمزى

"الرمز بوجه عام هو موجود معطى للعيان المباشر، لكنه لا يقصد به أن يفهم كما هو فى وجوده الواقعى المباشر، بل ينبغى أن يفهم بمعنى أوسع وأعم. ولهذا ينبغى أن نفهم من الرمز أمرين: المعنى، ثم التعبير عن المعنى. والمعنى تصوّر أو موضوع يستوى أن يكون موضوعه أىّ شئ كان، أما التعبير فهو وجود محسوس أو صورة من أى نوع كان"[12]

والرمز يمثل بداية الفن - كما يرى ذلك "هيجل" - وهو ما تميّز به الشرق القديم بشكل عام. وهو بمثابة ابتكار، وإن كان وصوله إلى أوروبا قد جاء بعد أن أصابه التغيير والتحول. والرمز عبارة عن شئ خارجى. وهو يتميز إلى معنى، وتعبير. والمعنى وثيق الصلة بموضوع ما، أما التعبير فهو مرتبط بشئ حسّى أو وجود حسّى. كما أن الرمز عبارة عن دلالة، وهو "يستلزم تداخلا عينيا بين المدلول والشكل"[13] - على حد تعبير هيجل". وهذه الدلالة تحتوى على مضمون التمثل الذى تبغى استحضاره.

وفى الفن الرمزى يحاول الذهن البشرى التعبير عن أفكاره، لكنه يعجز عن الوصول إلى التجسيد الكامل لها، ولذا فإنه يستخدم الرمز وفى الفن الرمزى يقوم الرمز بدور التجسيد المادى، فى حين يكون مغزاه هو المضمون، ولابد للرمز لكى يكون رمزًا حقًا، أن يكون له لون من الصلة الروحية مع مغزاه. كما هو الحال مثلًا فى أضلاع المثلث الثلاثة مع الأشخاص الثلاثة فى فكرة الألوهية. ولكن لابد أيضًا أن يختلف الرمز عن مغزاه، وإلا لما أصبح رمزًا، بل لونًا أصيلا من ألوان التعبير. فالله له

---

[12] بدوى، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند 'هيجل' - مصدر سابق - ص٢٢٣

[13] هيجل: الفن الرمزى، الكلاسيكى، الرومانسى - ترجمة جــورج طرابيشــى - دار الطليعة - طـ٢ - بيروت - ١٩٨٦ - ص١٢.

صفات عديدة كثيرة لا يحملها المثلث، والمثلث له، أو قد يكون له، صفات كثيرة غير موجودة في الله".[٦٤]

في الفن الرمزي تبدو الفكرة غامضة، ومشوشة، ولم تستطع إخضاع المادة، فهناك قصور في الفكرة، قصور في المضمون، مما يؤدي إلى إنتاج قصور في الشكل. "فهيجل" يرى أننا نلمح في عمارة قدماء الهندوس، والمصريين والصينيين قصورا في الشكل، وذلك لأن مضمون ذلك الفن لم يكن كاملا ولا مطلقا. وقد لجأ ذلك الفن إلى المبالغات، وإلى ما هو غريب وغير عادي. والفكرة التي يعبر عنها هذا الفن تحتفظ بالتعارض مع الوجود الظاهر والتميز عنه. فحالة من الانفصام أو اللاتكافؤ تظل قائمة بين المضمون والشكل.[٦٥]

في <u>الطور الأول</u> من تطور الرمز نجد أنفسنا من البداية في مواجهة ترابط حميم بين المطلق والحقيقي من جهة وبين تظاهراتهما الواقعية من جهة ثانية، وهذا الترابط ينبع مباشرة من موضوعات الطبيعة الواقعية ومن الأنشطة الإنسانية. في هذا الطور لا يكون هناك أي فارق بين الروح والجسم، بين التصور والواقع. فالجسمي والحسي الطبيعي والبشري، ليست محض تعبير عن مدلول متميز عنه، بل إن التظاهرات الخارجية عينها تعتبر وكأنها تنطوي على الواقع والحضور المباشرين للمطلق، بحيث لا يكون لهذا الأخير أي وجود مستقل عن هذه التظاهرات، بل يكون ماثلا في موضوع، ويكون هذا الموضوع، بما هو كذلك، هو الله نفسه أو الإلهي.[٦٦]

في المرحلة الأولى من تطور الرمز تكون الوحدة مباشرة بين الشكل والمضمون. وقد كانت الشعوب البدائية لا تدرك التمييز بين الجانبين. فقد عبد الفارسيون النور بوصفه إلها، وهم في ذلك لم يجعلوا من النور مجرد رمز لله، بل

(٦٤) ستيس، ولتر: مصدر سابق – ص١٤١.

(٦٥) نوكس، أ: مصدر سابق – ص١١٠.

(٦٦) هيجل: الفن الرمزي .. الكلاسيكي، الرومانسي – مصدر سابق – ص ص ٣٨، ٣٩.

نظروا إلى النور على أنه الله، فالله عندهم فى بساطة ذلك الجوهر المادى وهو النور. وعلى هذا لم يفرّق الفارسيون بين المادة والروح. إن هذه الوحدة بين ما هو مادى وما هو روحى لا تؤلف سوى قاعدة الرمزية فى الفن، من دون أن تكون هى نفسها رمزية، ومن دون أن تتوافر لها القدرة على الحضّ على الإبداع الفنى. وبالتالى فلم يكن يهم - فى رأى "هيجل" ما يمكن أن نصفه بالفن. فهذا لم يكن ممكنا الوصول إليه إلا بعد أن يحلّ محلّ هذه الوحدة الأولى، التمايز والصراع بين المدول وشكله. وقد حدث هذا الفصل لدى الهنود القدماء الذين شعروا شعورًا غامضًا بهذا الانفصال، لكن الجانبين (الشكل، والمضمون) لم ينفصلا تماما، بل إننا نجد الانفصال فى لحظة، وفى لحظة أخرى نجد الاتحاد. وقد أدّى هذا الطغيان لأحد الأطراف على الآخر، هذا المزج بين الإلهى والحسّى، إلى ذلك الخيال الجامح وذلك الخليط من الأحلام الخيالية والأشكال الشائهة التى يتميّز بها الفن الهندى. وقد كان عدم الكفاية فى التعبير الذى تكشّف عنها بين المضمون والتجسيد المادى هو السمة البارزة للفن الهندى. إن العيب الأساسى عند الهندوس - كما يراه "هيجل" - يكمن فى عجزهم عن إدراك المدلولات فى وضوحها وجلائها، وعن فهم الواقع الموجود فى الشكل وبالمعنى الموائمين له.[١٧]

لقد كانت المرحلة البدائية للفن الرمزى متجسدّة فى الفن الفارسى، وقد تطوّرت ولكن بشكل محدود فى الفن الهندى الذى شهد انفصالا أحيانا بين الشكل والمضمون، وأحيانا أخرى وحدة بينهما، وكانت نتيجة لهذا الخلط والغموض هو عدم الكفاية فى التعبير الذى يكشف عنه المضمون والتجسد المادى، وهنا لا يجوز الحديث عن رمزية بالمعنى الكامل، ذلك لأن التمثيل الرمزى لا يسعى إلى المماهاة بين الشكل وبين المدلول، بل يبرز فقط بعضا من صفاته الكفيلة بإيقاظ فكرة المدلول من دون أن تتجاوز كونها مجرد إشارات أو تلميحات.

---

(١٧) المصدر السابق - ص ص٣٩، ٥٣.

وأيضا، ستيس، ولتر: مصدر سابق - ص ص١٤١، ١٤٢.

لقد كان الفن الهندى يفصل الكلّى عن الخصوصى، ولكنه يطلب وحدتهما فى نفس الوقت، ولذا فإنه كان يطلق الخيال، ويلغى الحدود التى تحيط بالأشياء الواقعية، ليوسّعها إلى ما لا نهاية، وليحوّلها ويشوّهها[٦٨]

يقول "هيجل":

"إن السمة المميّزة الأولى للفن الرمزى تكمن فى وجود توافق بين المدلول ونمط التمثيل بحيث لا يكون الهدف من الأشكال الطبيعية والأفعال الإنسانية، الخ، أن تمثل ذاتها، بما فيها من خصوصية وفردية، ولا أن تعرض للوعى مباشرة الإلهى المتضمن فيها: بل كل دورها أن تكون، بحكم صفاتها التى يرتبط بها مدلول موسع، إشارة إلى الإلهى وتلميحًا إليه"[٦٩]

ويمكن إيجاد أكمل تعبير عن الفن الرمزى فى مصر. "فشعب هذا البلد الفريد لم يكن شعبًا من الزراع فحسب، بل شعبًا من البناة أيضًا، شعبًا قلب الأرض، وحفر أقنية وبحيرات، ولم ينشئ، مدفوعًا بغريزة الفن، أروع الإنشاءات وأعجبها فحسب، بل شاد أيضًا فى أعماق الأرض مبانٍ لا تقل عظمة، ذات أحجام هائلة، ولقد كان الشاغل الأول لهذا الشعب، والنشاط الرئيسى لأمرائه، كما روى "هيرودوت"، بناء نصب من هذا النوع. صحيح أن النّصب الهندية ذات أحجام هائلة هى الأخرى، لكنها لا تضاهى النصب المصرية فى لا تناهى نوعها"[٧٠]. فقد كان الهرم بمثابة التحقق النموذجى لعمل الفنان المصرى. والرمز فى الفن المصرى، عبارة عن إشارة تثير مدلولا عامًا انطلاقًا من شكل قادر على تجسيده، دون أن يتوافق معه بشكل ملائم.

لقد كان الهرم أبسط صورة للفن الرمزى، إنه أشبه ببلورة هائلة تحتوى فى داخلها على شئ مستور تحيطه بشكل خارجى، حتى أنها لتبدو كما لو كانت لا يقصد بها إلا أن تكون غلافا لذلك الباطن مجردا من خصائصه الطبيعية الخالصة، ولا معنى

---

(٦٨) هيجل: مصدر سابق – ص٦١.

(٦٩) نفس المصدر – ص٧٦.

(٧٠) نفس المصدر – ص ص٨١، ٨٢

لها إلا من حيث علاقتها بالمحتوى. وقد كان أبو الهول رمزًا للغز الكون، رمزًا للغموض، والسر، رمزًا للرمزية ذاتها. والسرّ الذى ينطوى عليه الهرم ليس إلا الإنسان نفسه الذى لا يعترف بذاته كشخصية حرّة، ولا يستطيع أن يتعرف عل ذاته فى انجازات تبقى خارجية بالنسبة إليه.(٧١)

لقد كان الفن الرمزى ينطلق من التشكيلات الطبيعية التى تؤخذ كما هى، وتدخل فيها الفكرة الكلية المطلقة غير المتعينة، ولا يراعى التناسب بين الفكرة والشكل.(٧٢)

لقد كانت الأعمال الفنية المصرية القديمة، ذات رمزية غامضة، وتبدو كما لو كانت تعبيرًا ملغزًا من الصعب الوصول إلى حلة. فقد كانت رموز هم تمثل سلسلة مترابطة، بحيث أن ما يتجلى لمرة كمدلول لا يلبث أن يستخدم كرمز فى مجال آخر.

ولقد كانت أكثر أشكال الفن الرمزى تميّزًا فن العمارة. لقد كان فنا بوسعه أن يبنى لله معبدًا، إلا أنه لم يستطيع التعبير عن الله. فقد كان البناء والفكرة التى يرمز إليها فى حالة انفصال، والعلاقة بينهما غامضة(٧٣)

الجليل

"فى الجليل ينبغى أن نبحث عن الانفصال الصريح الأول بين الموجود فى ذاته ولذاته، وبين الحاضر الحسى، وبعبارة أخرى الفردى الامبريقى والخارجى،

---

(٧١) بدوى عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عن هيجل – مصدر سابق – ص ص٢٢٨، ٢٢٩، وأيضا: ستيس، ولتر: مصدر سابق – ص ١٤٤ وأيضا: بـرا، جيرار: مصدر سابق – ص٧٠

(٧٢) أبو ملحم، على: مصدر سابق – ص٦٩.

(٧٣) نوكس، أ: مصدر سابق – ص١١١.

فى الجليل الذى يرفع المطلق إلى ما فوق الموجودات المباشرة كافة ويحقق على هذا النحو تحررًا، مجردًا فى البدء، يكون بمثابة الأساس للروحى"[٧٤]

فى الجليل توجد التفرقة بين الجانبين، المضمون الروحى والشكل المادى. وذلك على نحو ما اتضح عند الشعراء العبرانيين وأنبياؤهم. ففى هذه الحالة نجد أن المطلق وقد ظهر فى جانب، أما عالم الحسّ فقد ظهر فى الجانب الآخر. لقد كان المجوس شعبا بلا فن بينما استطاع الهنود حل التناقض بين الوحدة والانفصال ولذا كان الفن الذى وصلوا إليه يحمل أشكالا شائهة وخيالا جامحا. أما المصريون فقد كانت رمزيتهم رمزية غامضة وملغزة. أما فى "الجليل" فإن تصور المطلق – خاصة عند العبرانيين وأنبيائهم – على أنه الماهية الإلهية للعالم. وهى ماهية لا تكون الأشياء جميعًا بالنسبة إليها ليست سوى أعراض، وكل ما عداها ليس إلا ظلا أو مظهرًا أو تجليًا لها. وفى هده الحالة هناك علاقتان ممكنتان، فإما أن يتصور الإلهى على أنه القوة الخالقة للعالم فيكون مباطنًا أو محايثًا ثم يتكشف فى الظواهر كلها، وهنا يرتفع الفن بالظواهر بوصفها تعبيرا عن الإلهى الكامن. ويعطينا هذا الموقف الفن الذى عبر عن وحدة الوجود الذى أتقنه الهنود والفرس، وبدرجة أقل، صوفية أوروبا. والعلاقة الثانية هى أن يتصور الإلهى على أنه يسلب العالم أو ينفيه بوصفه الحقيقة العليا السامية التى تفنى أمامها جميع الأشياء المتناهية وتتلاشى وتتحول إلى عدم. وينتمى إلى هذا النوع الشعر الدينى عند العبرانيين. ففى جلال الشعر العبرى نلقى مدائح سالبة لقدرة الله الأحد وعظمته. وهذا الشعر يرى فى الجوهر الواحد بما هو كذلك رب العالم وسيده بالتعارض مع سائر المخلوقات التى تعتبر بالقياس إلى الله مجردة من كل قدرة وفانية. فمضمون "الجليل" يبدو أكثر محدودية من مضمون الفن الرمزى بمعناه العام، هذا الفن الذى لا يتخطى النزوع إلى الروحى، والذى يقيم مبادلات بين الطبيعى والروحى، إما بإضافة المضمون الروحى إلى ما هو طبيعى، أو بانكشافه عن الطبيعى من خلال الروحى. هذا النوع

---

[٧٤] هيجل: الفن الرمزى الكلاسيكى، الرومانسى – مصدر سابق – ص٩٣.

من الجليل، في وجوده الأول والبدائي هو السمة الأساسية للتصور العبري وشعره المقدس. فهنا حيث يتعذر رسم صورة عن الله بشكل أو بآخر(*). فلا مكان للفنون التشكيلية، لأن مثل هذا التصور لا يكون التعبير عنه ممكنا إلا بالكلمات فحسب. ويعد أنقى تعبير عن الجليل، في أن الله هو خالق الكون وسيده، إذ تختفي لأول مرة فكرة التناسل، والولادة الطبيعية للأشياء في قلب الله، لتحل محلها فكرة الخلق من قبل سلطة وقوة روحيتين. وفي فكرة الجليل يرتبط لدى الإنسان الإحساس بتناهيه، وبالهوة التي لا قرار لها والتي تفصله عن الله. إن هذا التصور يولد الإحساس (بدناءة) الإنسان أمام الله، وأن التسامي إلى الله يقوم على أساس من خشية الرب، والارتعاد أمام غضبه.(٧٥)

إن الجليل هو محاولة للتعبير عن اللامتناهي، دون إمكانية العثور على وسط حسي كاف للتعبير عنه، حتى أنه ليبقى في نهاية المطاف شيئا لا يمكن التعبير عنه ولا يمكن التفوه به. إن الجليل يحطم كل شكل ويمزق كل صورة، في حين أن الجميل يعتمد على أن المطلق يجد تعبيره الكامل والكافي في تجسيد حسي، وعلى

(*) يرجع ذلك بالدرجة الأولى إلى التحريم الوارد في التوراة. فقد نزعت الشعوب السامية على وجه إلا جمال فيم يبدو إلى الاحتراس من الفن التجسيمي الذي لا يخلو من وزر الوثنية والتعلق بالجسد وبالمادة وبالأشكال المحسوسة، فالوصية التالية من سفر الخروج تنص صراحة وبصورة عامة على ما يأتي: "لا تضع لك تمثالا منحوتا، ولا صورة ما مما في السماء من فوق، وما في الأرض من تحت وما في الماء من تحت الأرض. لا تسجد لهن ولا تعبدهن. لأني أنا الرب إلهك، إله غيور افتقد ذنوب الآباء في الأبناء في الجيل الثالث والرابع من مبغضي.." - الإصحاح العشرون: راجع: سوريو، ايتان: الجمالية عبر العصور - ترجمة ميشال عاصي - منشورات عويدات - ط٢ (بيروت - باريس) - ١٩٨٢ - ص١٧٦.

(٧٥) انظر المصدر السابق - ص ص٩٥، ١٠٨، ١١٣ وأيضا سيتس، ولتر: مصدر سابق - ص١٤٤ - قارن الجليل عند "هيجل" - بالجليل الكانطي - الفصل السابق من هذا الكتاب.

هذا الأساس يلتقى الجانبان المضمون أو (المطلق)، والشكل (التجسيد) فى اتفاق تام وانسجام كامل. وهذا غير الجليل "الكانطى" الذى هو موجود فى نفوسنا، وليس فى الطبيعة، وأنه – أى الجليل – لا يمكن أن يكون ملازمًا لأى شكل حسّى، بل يطابق فقط أفكار عقلنا التى تصاب بنوع من التنشيط وتستجيب لنداء النفس.(٧٦)

إن الفن والدين مختلطان اختلاطًا من الصعب فصله، وإن الفن الرمزى، يتوافق مع حضارات الشرق فارس، والهند ومصر. ولقد كانت العمارة أول الفنون وأكثرها ملاءمة لبدايات الأعمال الفنية. وقد تمثل ذلك فى الهرم، وأبى الهول، والمعبد. فرمزية الفن إشارة على عدم كماله. والفن الرمزى نجد فيه المضمون لا يتفق على نحو سلس مع الإشارة الحسّية، فالحسّى يفيض خارج الحسّ. وفى الجليل يتم التعبير عن اللامحدود بالمحدود، وهذا يؤكد على الهوّة السحيقة التى تفصل الإنسان عن الله، هذا السمو يجد تعبيره القوى فى الدين العبرى، فى المزامير (مزامير داود). إن لا تناسب المعنى والإشارة، ولا تناسب المضمون مع الشكل يظل ماثلا فى هذا الفن.

ولقد كان انتشار الحكايات الخرافية، والقصص ذات المغزى الأخلاقى أو القصص الرمزية والقصيدة التعليمية والوصفية، كان ذلك، بداية تحلل الفن الرمزى. فقد كان الانفصال بين الجانبين الأساسيين فى الفن (المضمون، والشكل) هو السمة المشتركة فى هذه الأنماط الفنية جميعًا. فقد كان الاتصال بين جانبى الفن ليس إلا كعلاقة خارجية خاصة. "فنجد لدينا الحكاية الخرافية مثلا فى جانب التجسيد المادى حادثة جزئية أو قصة، أما المضمون الروحى فهو يتألف من حقيقة مجرّدة أو أخلاقية أرادت الحكاية توضيحها. ولا يرتبط المضمون والتجسيد المادى هنا إلا بعلاقة خارجية فحسب".(٧٧)

(٧٦) المصدر السابق – ص٩٣، وأيضًا ستيس، ولتر: مصدر سابق – ص ص١٤٤، ١٤٥.

(٧٧) ستيس، ولتر: مصدر سابق – ص١٤٥.

وهكذا لم تكن هذه الأشكال ممثلة للفن الحقيقي الأصيل – في رأي "هيجل" – وذلك لأن التنافر بين الشكل والمضمون، وهو تناقض يجعل التعبير عن المضمون مجرد إشارة فحسب، يوحى به عن طريق الرمز. وهذا كان السرّ في انحلال الفن الرمزى لينشأ فيما بعد – فيما يرى "هيجل" – الفن الكلاسيكي.

(ب) الفن الكلاسيكي

في هذا الفن يخرج العقل من سباته، يكسر قشرة الغموض التي كانت تغلفه، ويتوهج في تحققه الذاتي شكلا إنسانيا يوحّد بين المعنى والمبنى، بين الفكرة وتجسّدها المحسوس. في هذه المرحلة يتخذ الفن الكلاسيكي من الشكل الإنساني، المثالي، رمزًا للعقل الإنساني الكلي؛ هو رداء العقل، وهو الروحية في بعديها الفردي، والملموس. هو ينقّي الشكل الإنساني من العيوب التي علقت به أثناء المرحلة الحسّية، ويحرره من الأغراض الظاهرية الكثيرة. لكن الروح لا يستطيع أن يتبدى للعين إلا من خلال حضوره المادي، ولا يمكن اتهام هذه التشكيلة المادية الجمالية بأنها حطّ من مستوى الروح، بل هي رفع إلى مستوى الروح.[٣٨]

إذا كان الفن الرمزي لم يستطع الوصول إلى الكمال لوجود تناقض بين الشكل والمضمون، فإن الفن الكلاسيكي يختصّ بهذا الاتحاد الحميم بين المضمون وبين الشكل المطابق له بقدر أو بآخر. وهذا الفن يمثل – في رأي "هيجل" – متطلّبات الفن الحقيقي.

في الفن الكلاسيكي ينفصل "الأنا" عن الروح الكلّية، في المعرفة والإرادة والتصوّرات، في عواطف الإنسان وأفعاله. هنالك تتجلّى الذاتية بما هي ذاتية، لأنها تترك المضمون الموضوعي والحقيقي الذي للروح، ولا تصبح حينئذ إلا على علاقة

(٣٨) نوكس، أ.: مصدر سابق – ص ص١١١، ١١٢.

مع ذاتها، والخاصية الجوهرية للفن الكلاسيكى هى التداخل التام بين الروحى وشكله الطبيعى.[٧٩]

لقد كان إخفاق الفن الرمزى فى الربط بين المضمون والشكل يرجع إلى تجريد المضمون. ولما كان المضمون الروحى – فى الفن الكلاسيكى – لم يعد تجريدا بل صار عينيا، له شكل محدد، أى يرتبط بالتجسيد المادى الحسّى. لقد أصبح المضمون متطابقا مع الشكل، ولم يعد خارجيا بالنسبة له على نحو ما كان فى الفن الرمزى. "وما دام التجسيد المادّى للفكرة فى صورة حسّية هو المثل الأعلى للفن بصفة عامة، فإنه ينتج عن ذلك أن الفن يصل هنا فى الفن الكلاسيكى إلى كماله وتمامه".[٨٠]

إن هذا النزوع إلى التجسيد المادى للمضمون، أدى إلى اتهام الفن الكلاسيكى بالنزوع إلى التشبيه. وقد إحتجّ "اكسينوفان" – الفيلسوف الإغريقى على هذه الطريقة فى تمثيل الآلهة قائلا: لو أنه وجد بين الأسود نحّاتون لكانوا أعطوا آلهتهم شكل الأسد. وقد قيل أنه إذا كان الله قد خلق الإنسان على شاكلته فإن الإنسان قد ردّ له التحية بمثلها وخلق الله على صورة إنسان. ومع ذلك يرى "هيجل" – وإن كان الفن الكلاسيكى تشوبه بعض النواقص. إلا أن دور التشبيه فى هذه النواقص ضئيل جدًا يبيح لنا القول بأن الفن الكلاسيكى لم يكن مشبهًا أكثر مما ينبغى، من وجهة نظر الفن بوجه عام، وذلك إذا نظرنا إليه من وجهة نظر الديانة المسيحية، هذه الديانة التى غالت فى التشبيه كل المغالاة، ولم يعد الله ليس فردًا له شكل إنسانى فحسب، بل هو فرد واقعى، إله وإنسان واقعى منخرط فى كل شروط الوجود فى آن واحد. وليس مثالا من الفن والجمال ذا هيئة إنسانية.[٨١]

---

[٧٩] بدوى، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيجل – مصدر سابق – ص٢٣٣.

[٨٠] ستيس، ولتر: مصدر سابق – ص١٤٧.

[٨١] هيجل: الفن الرمزى – الكلاسيكى – الرومانسى – مصدر سابق – ص ص٢٠٠، ٢٠١.

ولقد كان اختيار الفن الكلاسيكي، وخاصة الإغريقي - للشكل البشري كتمثيل حسّي مناسب للتعبير عن المضمون الروحي، وذلك لأنه الوحيد الذي يتلاءم مع تجسيد الروح وليكون مستقرًا لها. وقد كان فن النحت هو الفن الذي يعبّر أكمل تعبير عن المثل الأعلى الكلاسيكي. ذلك لأن "النحت رغم أنه ليس قاصرًا تمامًا على الشكل البشري، إلا أنه يتخذ من هذا الشكل موضوعًا يناسبه تمامًا للتعبير عن السكون والغبطة المباركة اللامتناهية التي يتميّز بها الفن الكلاسيكي: وهو بصفة خاصة يناسب التعبير عن السكون أكثر من التعبير عن الحركة".[٨٢]

وإذا كان الفن الكلاسيكي هو نتاج روح حرّ واعٍ بصفاء ووضوح لذاته، وما دام مضمون الفن وشكله حرّين. ولذا يترتب على ذلك أن كون إنتاج الفنان هو إنتاج لإنسان مبدع حرّ لديه فكرة واضحة عن المضمون الجوهري الذي يريد التعبير عنه، كما أنه يملك القدرة التقنية اللازمة لذلك. إنه - أي الفنان - ليس مضطرا إلى الجري وراء المضمون وهو في حالة قلق واضطراب. كتلك التي كان يعيشها الفنان الرمزي. فالفنان الكلاسيكي يتصدى لعمله، وهو ممتلك لمضمون جاهز، وهو يعثر على مادته من المعتقدات الشعبية وفي الأحداث التي يشاهدها بعينيه، وفي الخرافات والأساطير والقول المأثور. ويحتفظ الفنان، إزاء هذه المادة الموضوعية، بحريته، بمعنى أنه يجهل عملية إنجاب المدلولات الصالحة للتمثيل الفني، لكنه يلقى بين يديه مضمونا مسبق الوجود. وقد اقتبس "فيدياس" تمثاله "زفس" من "هوميرس"، بل إن الشعراء التراجيديين أنفسهم لم يبتكروا المضامين التي صاغوها. ولقد كان همّ الفنان الذي وجد مضمونًا مسبقًا في المعتقدات الشعبية والأساطير هو أن يصل إلى الشكل المطابق للمضمون.[٨٣]

(٨٢) ستيس، ولتر: مصدر سابق - ص١٤٨.

(٨٣) راجع: هيجل: الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، مصدر سابق ص ص٢٠٤ - ٢٠٧.

وتكمن أهمية المضمون فى الفن الكلاسيكى فى أنه - فى رأى "هيجل" - هو الذى يعين فى النمط الكلاسيكى للفن الشكل، بحيث يبدو وكأن الفنان لا يفعل شيئًا سوى أنه ينفذ ما هو متضمن سلفًا فى التصور.

والمواد الحسّية هى أيضًا تقدم نفسها متخلصة من خشونتها وقساوتها، واضعة نفسها فى خدمة أغراض الفنان لكى يصل إلى المطابقة بين المادة، والمضمون.

لقد أنجز "الفن الإغريقى الكلاسيكى Classical Greek الوحدة الهارمونية بين المضمون والشكل، بين الروحى والمادى. وهنا، للحظة وجيزة من تاريخ العالم، فإن المضمون قد تحقق بشكل مادى كامل"[٨٤]

ولقد مثل الفن الكلاسيكى اكتمال الفن، وهذا التقدم من الفن الرمزى إلى الفن الكلاسيكى، وهذا الاكتمال، قد تم بفضل سمو المضمون وتكثيفه، واستخدام الجسم الإنسانى الذى تدب فيه الحياة الروحية.

لا يتحقق الكمال فى الواقع إلا عندما يذوب الجسد فى العقل وليس فقط فى الروح ضمن شمولية لا تتجزأ. ومن ذلك نتج أن النحت هو أكمل الأشكال وهو الذى يرضى التصوّر المثالى، وعلى وجه الخصوص، النحت اليونانى.[٨٥]

لقد كان الفنانون والشعراء فى الفن الكلاسيكى بمثابة أنبياء ومعلّمين يعلمون الناس المطلق والإلهى ويكشفون عنهما لهم. وقد تميّزوا عن الشعراء والفنانين الشرقيين بأن أولا: مضمون آلهتهم لا يتألف من عناصر مقتبسة من الطبيعة الخارجية وغريبة عن الروح الإنسانى، كما لا يتكون من تجريد إله واحد لا يشتمل إلا على مجهود خلاق سطحى، بل إن مضمون آلهتهم مأخوذ من مصدر إنسانى، ومستخلص من الصدر الإنسانى، وهو غير قابل للانفصال عن الإنسان، بل يؤلف جزءًا لا يتجزأ منه. وثانيا: إن الفنانين هم أيضًا شعراء يصوغون هذه المادة وهذا المضمون

---

[٨٤] Eaglton, Terry: Marxism And Criticism, Metheun, Co. L.T.D. London, 1983 - P21.

[٨٥] انظر ديميريه، ميشال: الفن والحسّ - ترجمة وجيه البعينى - دار الحداثة - طـ١ - بيروت - ١٩٨٨ - ص١٦.

ليعطوهما شكلا مستقلاً لا يرتكز إلى غير ذاته. وثالثا: أن الآلهة تمارس نشاطها في قلب الواقع العيني ووسط الأحداث الإنسانية.[٨٦]

لقد أنسن الإغريق - في العصر الكلاسيكي - آلهتهم. وجعلوهم يمارسون أنشطتهم في قلب الواقع الإنساني، فلم يعد الإله منفصلا عن الواقع أو يوجد وجودا مستقلا عن الإنسان، كذلك لم يتخذوا عناصرهم من الطبيعة الخارجية الغريبة على الروح الإنساني، أو من المملكة الحيوانية أو العالم الخارجي ككل.

لم تكن الآلهة مجرد تجريدات وعموميات روحانية ومثل عليا كلية، بل هم أيضا أفراد حقيقيون، ومن هذه الناحية فإن كل واحد منهم يبدو أنه المثل الأعلى الذي يملك في ذاته الحقيقية الواقعية، والحياة، وبالتالي يملك طبيعة محدّدة، أي بوصفه روحًا، يملك خلقًا، لأنه بدون خلق لا يمكن لأي فردانية أن تتجلى.[٨٧]

وإذا كان الفن الكلاسيكي يتجلى فيه اتساق الشكل والمضمون، فإن الآلهة التي تمثل في هذا الفن، خاصة النحت، لا تعاني من الانفصال بين ذاتيتها والمضمون الجوهري لقوتها. فالآلهة والبشر في هذا النمط من الفن يجب - كما يرى "هيجل" - أن يدللوا على أنهم لم يفقدوا الاتصال مع الأساس الأخلاقي. كما أن الفن الكلاسيكي يبعد عنه الشر والخبث والضغينة والخطيئة وكل ما تتسم به الذات المتقوقعة والمنطوية. فقد كان الهدف الأسمى للعصور اليونانية هو حياة الدولة، ومصلحة المدينة، والأخلاق الجمهورية، والغيرة الوطنية عند المواطنين.

وقد جاء انحلال الفن الكلاسيكي من داخله، "فالآلهة الكلاسيكية تحمل في ذواتها بذور انحطاطها، وحين كشف تطور الفن للوعي العيوب التي كانت ملازمة لها وأماط اللثام عنها وجعلها ظاهرة للعيان، استتبع هذا الانحطاط انحلال المثال الكلاسيكي".[٨٨]

---

[٨٦] هيجل: مصدر سابق - ص ص٢٧٤، ٢٧٥.

[٨٧] بدوي، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيجل - مصدر سابق - ص٢٣٥.

[٨٨] هيجل: الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي - مصدر سابق - ص٣٠٧.

والجدير بالذكر أنّ "هيجل" يرى أن النزعة إلى التشبيه - رغم أنه قال فيما سبق بأن تأثيرها كان ضئيلا - كانت مرشحة، أكثر من أى مذهب تشبيهى آخر للتعجيل بسقوط حظوة الآلهة، سواء فى نظر المؤمنين الأطهار والبسطاء أو فى نظر الشعراء. وقد بدا أن تصوّر الجانب الإلهى تصوّر معيب وخاطئ. وذلك لأن الله يجب أن يكون حرًا وروحًا لا متناهية فى حين أن آلهة اليونان لم يكونوا كذلك. فنظرًا لكثرتهم وتعدّدهم فإن كلاً منهم يحدّ الآخر، ويقيّده، فلم تكن لهم اليد الطولى أو السيطرة على العالم، ولا حتى على مصيرهم، إذْ يعلو عليهم، ويقف فوق رءوسهم القدر الغامض الجبار، فلم يكونوا سوى موجودات غير حرة متناهية، كالبشر تمامًا تخضع لضرورة سير الحوادث.[89]

لقد كان "هيجل" انطلاقًا من رؤيته المثالية، وتصوّره لله يرى أن الفن الكلاسيكى، الذى كان أسمى أنواع الفن، والذى تجسد فيه اللقاء الحر بين الشكل والمضمون فى أفضل صوره، يحمل فى طياته عوامل انحلاله، لأنه بتصويره الالهة فى صورة البشر (نزعة التشبيه) - والتى كانت الميزة التى فصلته عن الفن الرمزى وجعلته حلقة أكثر تطوّرًا منه -وكذلك الكثرة والتعدد للآلهة - وهى ميزة أيضًا سبق أن رآها تؤكد تطوره على الفن الشرقى (الرمزى) فى الهند وآسيا - هى أسباب انحلاله. فالآلهة لم تكن تتصرف بحرية ولم تكن سيدة مصيرها بل تخضع خضوعًا ذليلا لسير الحوادث. كما أن الذاتية المميزة للآلهة - التى مثلها اليونانيون فى فن النحت - ليست ذاتية لا متناهية حقيقية فى ذاتها، بل كانت ذاتية متناهية، وتخضع كالبشر للضرورة التى تكمن وراء الأحداث، وللقدر الغاشم.

لقد كان إنحلال الفن الكلاسيكى نتيجة لاتخاذ نفس الموضوعات التى تم معالجتها فيما سبق، الأساطير، وموضوعات التاريخ القديم، فقد وقع الفن فى التقليد

---

(89) المصدر السابق - ص٣١٠.

وأيضا: ستيس،ولتر: مصدر سابق - ص ص١٤٨، ١٤٩.

الساذج الذى يتطلب الحرفة، لا الإبداع. كما اختفى ما هو جوهرى وأساسى فى الفن. وبضياع الجوهرى، فإن الفن يبدأ فى الانحلال والتفسخ.

وقد كان انشقاق المضمون عن الشكل يجد تعبيره - فيما يرى "هيجل" - فى الكوميديا، والأهجية. و"المطلق الذى يسعى إلى التحقق يجد نفسه عاجزًا عن ذلك، وينجم عن هذا العجز انفصال بين المطلق والوجود الواقعى، مع سماته وغاياته. عندئذ لا يستطيع المطلق أن ينكشف إلا تحت شكل سلبى"[٩٠] وهنا يبدأ إنحلال الفن الكلاسيكى.

يقول لوفافر:

"ومحتوى الفن فى الظاهر، كما يرى "هيجل" تمرّسى واجتماعى، ولكنه مكون من الفكرة العليا L'Idea. والفن ما للدين من محتوى، وهو معرض للزوال حين يسيطر الروح الدينى والفلسفى"[٩١]

(جـ) الفن الرومانتيكى

لقد أقام "هيجل" تمييزه بين أنواع الفن الثلاثة على أساس العلاقة بين المضمون والشكل. ويرى أن المضمون الحقيقى للفن الرومانتيكى يتكون من الباطن المطلق، وشكله يقوم فى الذاتية الروحية، فى الشعور بالاستقلال الذاتى والحرية.[٩٢]

فى هذا الفن - أى الرومانتيكى ينشأ تناقض بين الشكل والمضمون، ولكن فى مستوى أعلى روحيًا من التناقض الأول - الموجود فى الفن الرمزى. فإذا كان قصور الفن الرمزى يكمن فى فكرته التى تؤلف مضمونه، فإن القصور فى الفن الرومانتيكى الناجم عن التناقض بين الفكرة (المضمون) وبين الشكل إنما يوضح

---

[٩٠] جارودى، روجيه: مصدر سابق - ٢٣١.

[٩١] لوفافر، هنرى: مصدر سابق - ص٢٥.

[٩٢] بدوى، عبد الرحمن: مصدر سابق - ص٢٦٣، أيضا هيجل: الفن الرمزى الكلاسيكى، الرومانسى، مصدر سابق - ص٣٣٦.

بجلاء سمو الفكرة أو الروح المطلق على الشكل الحسّى، كما أنه يشير إلى الميدان الذى يتناسب فعلا مع الفكرة حيث تستطيع أن تنشر فيه كامل حقيقتها.[93]

لم ينفذ المضمون الروحى فى الفن الرومانتيكى إلى الشكل فحسب، بل تجاوزه. وبذلك يصبح المضمون والشكل يمثلان سبيلين متعارضين، وانفصمت عرى الوحدة التامة بينهما. إن الفن الرومانتيكى بهذا يجاوز حدود الفن، إنه بمثابة مرحلة انتقالية، تبدأ فيها الروح فى الرحيل عن عالم الفن لتصل إلى دائرة الدين.

يتقلص الحضور الإلهى إلى أقصى حدّ فى الفن الرومانتيكى. فنجد الطبيعة وقد خلعت طابعها الإلهى، والبحار والجبال والوديان والسيول والينابيع والزمان والليل .. وقد فقدت قيمتها كوسائل لتمثيل المطلق وكأجزاء مكونة منه. كما لا تعود التشكيلات الطبيعية تخضع لعملية توسيع رمزى، ولا تعود أشكالها وتظاهراتها تعدّ صالحة للتعبير عن سمات إله من الآلهة. والمطلق الكلّى فى ذاته هو الذى يؤلف المضمون الداخلى للفن الرومانيكى. وهذا الفن يجد مادة له لاتنفد ولا تنضب فى الإنسانية جمعاء وفى مجمل تطورها.[94]

ولكن الفن الرومانتيكى لا يمثل هذا المضمون بصفته فنا، كما يفعل ذلك الفن الرمزى إلى حد كبير، وكذلك الفن الكلاسيكى بآلهته المثالية؛ بل إنه – أى الفن الرومانتيكى – إذ يعطى الحقيقة شكّلا فنيًا، فيجب ألا ننسى أن هذا المضمون كان موجودًا من قبل فى المجال الفنى، وفى الأمثال وفى العاطفة. والدين بوصفه الوعى العام للحقيقة، يشكّل المسلمة الأساسية للفن الرومانتيكى، وتجلياته الخارجية والمحسوسة تتجلى للشعور الحقيقى على شكل وقائع وحقائق ذات مدلول مباشر.[95]

والفن الرومانتيكى، فى تمثيله للظواهر الخارجية، لا يتجاوز حدود الواقع المادى المبتذل، ولا يخشى من اقتناء العالم الواقعى بكل عيوبه، وكل نقائصه. إن

---

(93) نوكس، أ.: مصدر سابق – ص١١٢.

(94) هيجل: مصدر سابق – ص ص٣٤٤، ٣٤٥.

(95) نفس المصدر – ص ص٣٤٥، ٣٤٦ وأيضًا: بدوى، عبد الرحمن – مصدر سابق – ص٢٩٧.

الفن الرومانتيكي لا يطمح إلى تمثيل الحياة في حالة الهدوء اللامتناهي، ولا إلى تمثيل النفس في الخارج بتجسيدها في جسم، بل هو يسعى إلى ذروة الجمال، ويجعل الباطن يشارك كل ما هو عرضي في التشكيلات الخارجية، ويفصح مكانًا لا محدودًا للملامح التي تميّز نقيض الجمال.[96]

لقد تميز الفن الرومانتيكي إذن بتقلص الدور الإلهي، وفقدان الطبيعة لتمثيلها للمطلق. كما أنه يتميز بتجاوز المضمون للشكل، وإن كان في تمثيله للظواهر الخارجية لا يتجاوز حدود الواقع المادي المعتاد إلى ما هو مطلق أو إلهي.

كما يتسم الفن الرومانتيكي بالغنائية التي نجدها في "الأعمال الفنية التجسيمية وتحيطها، كالهالة، بضباب كثيف منبعث من النفس، لأنه في كل منتجات هذا الفن لا تتوجه الروح إلا إلى النفس وإلى الروح."[97]

ويعمد الفن الرومانتيكي إلى تصوير الصراع والحركة والعمل. ويمثل الصراع والانتصار للروح سمة من سمات الوعي المسيحي على أنه "الحياة، والموت، وقيامة المسيح، وينعكس بدرجة أقل في الخبرات المماثلة عند الرسل والقديسين والشهداء. ومن هنا كانت هذه الموضوعات تناسب بصفة خاصة الفن الروماتيكي"[98]

ويلاحظ هنا أن التفاصيل التي يذكرها "هيجل" بخصوص الدائرة الدينية للفن الرومانتيكي، أنها أقرب إلى الدين منها إلى الفن. وقد كان اهتمام "هيجل" المبالغ فيه بالنسبة للمضمون هو السبب في تركيز اهتمامه على هذا المضمون الديني. وربما كان هذا ردّ فعل ضد "كانط" الذي ركز اهتمامه على الشكل.

وينتقل "هيجل" من دائرة الدين إلى دائرة الفروسية فيرى أن للفروسية سمات ثلاث رئيسية هي: "الشرف، والحب، والإخلاص أو الولاء. والمبدأ الذي تستند إليه كل سمة من هذه السمات هو: لا نهائية الشخصية أو لا تناهي الذات. ومبدأ

---

(96) هيجل: المصدر السابق - ص٣٤٦، ٣٤٧ وأيضًا بدوي، عبد الرحمن: - مصدر سابق - ص ص٢٦٧، ٢٦٨.

(97) بدوي، عبد الرحمن: المصدر السابق - ص٢٦٩.

(98) ستيس، ولتر: مصدر سابق - ص١٥١.

الشرف هو أننى أنا، هذه الذات العارية، شخص له بما هو كذلك قيمة لا متناهية. فالشرف يناضل، لا فى سبيل الخير العام، ولا فى سبيل هدف أخلاقى، وإنما فى سبيل التعرف على أنه لا يمكن تنتهك حرمتى وأنا شخص. ويتضمن الحب الرومانتيكى نفس المبدأ، وهو إدراك القيمة اللانهائية فى هذه الحالة لشخص آخر، والعثور فى ذاتى الحقة على الآخر، أما الإخلاص والولاء فى خدمة سيد ما فهو لا يرتبط بموضوعات القيمة الأخلاقية التى قد يعتز بها هذا السيد بل بشخصية السيد وكل ما يقوم به من أعمال سواء كانت خيرة أو شريرة".[99]

وقد تجلى ذلك فى الشعر الرومانتيكى بشكل واضح. فبقدر ما يهتم هذا الشعر بما هو موجود فى عالمنا، نجده يسبغ على أبطاله فضائل، ويقلدهم مميزات ويضع أمامهم أهدافا لم تكن هى أهداف وفضائل، أو خصال أبطال الفن الإغريقى الكلاسيكى. ذلك أن نظرة المسيحية إلى العالم الإغريقى لم تكن نظرة إيجابية، بل كانت ترى (ما يسمى بفضائلهم) – رذائل. لقد كانت الأخلاق الإغريقية أخلاقا نابعة من الإنسان، أما المسيحية فقد كان مصدرها الرئيسى هو الدين.

الفن الرومانتيكى هو وليد العواطف والقلب والنفس والأشواق الإلهية، ويتجه، فى الوقت نفسه، نحوها. فالمشاعر هى جوهر الرومانتيكية، هى أداة توحيد وتعال فعال. وما التصوير الجمالى للروح كشعور ذاتى، كإله، كمطلق، انكشف لجماعته، إلا رمز انتصار الذات على العالم الخارجى. فى الفن الرومانتيكى يتضاءل حجم الوسط الحسى، إذ يجب التعبير عن الروح بالفكر، وحتى، وإن لم يكن فكرا تاما فهو يبقى، بين كل صور الحس، الأقرب إلى الفكر.[100]

ولقد ارتبط الفن الرومانتيكى بالتصوير والموسيقى والشعر، وكان الشعر – فى رأى "هيجل" – يمثل أرقى صور التعبير الرومانتيكى.

---

[99] نفس المصدر – ص١٥٢.

[100] نوكس، أ.: مصدر سابق – ص١١٤.

(٤) الموسيقى والشعر والفنون

يرى "هيجل" أنه على الرغم مما بين الموسيقى والعمارة من تعارض، إلا أن بينهما صلة قربى. فكما أن المضمون فى العمارة ينبغى أن يعبّر عن نفسه خلال أشكال معمارية، وأن يكون متميّزًا عن الشكل، أى لا يذوب فيه. إن الداخلية الروحية تنبثق فى العمارة والنحت عن تركيز النفس على حدوس وتمثلات معينة، وتتلبس الأشكال التى يضفيها عليها الخيال. أما الموسيقى فغير قادرة على التعبير إلا عن الشعور والعاطفة باعتبارها – أى الموسيقى – فنا رومانتيكيا. ولكن رغم تشابه الموسيقى مع العمارة إلا أن الموسيقى تعمل فى مضمار يتعارض مع مضمار العمارة. صحيح أن الفنّين يقومان على أساس نسب وعلاقات كمية، أو بالأحرى وزنية، لكن المواد التى يصوغانها وفق هذه العلاقات والنسب هى من طبيعة متعارضة كل التعارض. إن الفن الذى تتمايز عنه الموسيقى كل التمايز هو النحت، وذلك سواء من منظور المادة ونمط تمثيلها أو من منظور العلاقات بين الداخل والخارج المتحدين اتحادًا لا فصام فيه فى النحت[١٠١]

أما الشعر فالصلة وثيقة بينه وبين الموسيقى على اعتبار أنهما يستخدمان وسيلة حسية واحدة هى الصوت. لكن الفنين يختلفان أيضًا من حيث طريقة التعامل مع الأصوات ونمط التعبير. وإن كانت الموسيقى تقترن بالشعر فى بعض الأحيان، وذلك عبر مضمون يقدمه لها الشعر من تتابع العواطف والمشاعر والتأملات والأحداث. ولكن – فيما يرى "هيجل" – فى الأعمال التى تجمع الشعر إلى جانب الموسيقى يجب ألا يطغى أحدهما على الآخر، لأن هذا من شأنه أن يضر بالفنين

---

[١٠١] هيجل: فن الموسيقى – ترجمة جورج طرابيشى – دار الطليعة – ط١ بيروت – نوفمبر ١٩٨٠ – ص ص١٣ – ١٥.

معا. فتعليق أهمية على النص يدل على قلة دراية بالحسّ الموسيقى فى النصوص التى تكون الموسيقى فيها هى العنصر الأساسى.(١٠٢)

لقد كان تمثيل الشعر للفن الرومانتيكى أفضل تمثيل، وذلك لأن الشعر يستطيع أن يوصّل مشاعر قوية متجانسة، لا يشوبها غموض مشاعر الموسيقى. فإذا كانت الموسيقى قد أحدثت تحوّلا من الحسّية الخالصة فى الرسم إلى الروحية الخالصة فى الشعر. فإن الشعر يستخدم العقل الصوت لكى يعبر عن تصوّرات ومدركات مثالية، ولم يعد الشعر مجرد مادة، بل صار إشارة إلى ما هو أبعد من الصوت ذاته، إشارة إلى مجال الروح.

"وظيفة الصوت الآن تشبه وظيفة الحرف، فكلاهما، المسموع والمرئى، هما مجرد إشارتين إلى العقل، إلى الفكرة. الفكرة التى يجسّدها الصوت الشعرى هى فكرة ملموسة، ولم تعد كما فى الموسيقى والتصوير، غامضة مجردة"(١٠٣)

إن الشعر – الذى يراه "هيجل" أكمل الفنون فى الفن الرومانتيكى – يقودنا إلى ما بعد الفن، أى الدين. وإذا كان الفن الرومانتيكى قد عبر عن قيم الفروسية، والمحبة المسيحية وتمثلها الدنيوى فى روايات الفروسية. وقد كانت الموسيقى هى الجسر الذى يتم العبور عليه من النحت إلى الشعر فإن المهمة الأساسية "للفن لا يمكن أن تتحقق تماما من قبله. ليس من شأن الفن أن يعبر مليا عن المطلق الذى ليس قابلا لترجمة حسية خالصة، بل يتطلب داخلية التمثيل وداخلية الفكر الخالص. هكذا يترتب على الفن أن يتجاوز نفسه، بحكم جدله الداخلى، إلى دين أو فلسفة"(١٠٤)

لقد رأى "هيجل" أن كيان الشعر يكاد يكون غير مادى، بل هو روحى بالأساس، ولذا رفعه على جميع الفنون، ورأى أنه الأقدر على التعبير عن المشاعر الذاتية. والجدير بالذكر أن هذا الإعلاء للشعر هو بمثابة هزيمة للفن. هذا التصّور

---

(١٠٢) المصدر السابق – ص ص٢١ – ٢٣.

(١٠٣) نوكس، أ.: مصدر سابق – ص١١٦.

(١٠٤) جارودى، روجيه: مصدر سابق – ص٢٣٤.

الهيجلى يرتكز على رؤية ميتافيزيقية تنفى عن الشعر أو القصيدة الوحدة المفترضة بين الشكل والمضمون: أى "بين الشعور والفكرة والمخيلة والخبرة والإيقاع والصوت".(١٠٥)

إن هذا الإعلاء للشعر، ليس إلا البداية للنهاية، فالموت هو قدر الشعر، أعلى الفنون جميعا، لكن مصير أنواع الفنون الأخرى، والأقل منزلة، ليس أفضل حالا وإنما يجرى استيعابها جميعا فى نشاط روحى أعلى. فتطور المطلق عند "هيجل" لا يتوقف. ولقد قال "هيجل" "لا يمكن اعتبار الفن، لا مضمونا ولا شكلا، كأعلى أو أكمل أشكال تقديم هموم حياتنا الروحية الحقيقية إلى الوعى .. إن المستوى القائم فى العمل الفنى وفى نتاجات الفن عموما، لا يفى على الإطلاق بالحاجة الأعلى لدى الإنسان. إن الأمر هو أبعد من مجرد مدح تكيله لأعمال الفن أو نعوت تجعل كل الأعمال سامية وجديرة بالعبادة .. هذا هو موضع التفكير والفكر"(١٠٦)

إن الفن، عند "هيجل" مثله مثل الدين، إنما هو لحظة يجرى استيعابها فى الفلسفة. فلان "الفن يحمل فى ذاته حدودا لا يستطيع أن يتخطاها، لذلك يتجاوزه الوعى الإنسانى نحو أشكال تبدو أكثر ملاءمة مع المضمون الروحى، هى ذى دلالة الفن وقصوره فى آن معا. وهو التقييم الوحيد الذى يمكن منحه للفن فى أيامنا هذه. إذ لم يعد الفن الأوروبى، بالنسبة لنا السبيل الأفضل لالتقاط الحقيقة"(١٠٧) . بهذه الكلمات أعلن "هيجل" موت الفن، ولم يستبق منه دوره السيكولوجى أو المجازى.

وهكذا يرثى "هيجل" الفن – فى نهاية فلسفته الجمالية – معلنا موت الفن الوشيك، واستيعابه فى الفلسفة. لقد ضحى "هيجل" بالفن على مذبح الضرورة المنطقية الشكلية والمجردة – على حد تعبير "نوكس"(١٠٨) – فهو يساوى بين المنطق

(١٠٥) نوكس، أ.: مصدر سابق – ص١٢٠.
(١٠٦) راجع – المصدر السابق ص ١٢٣.
(١٠٧) نفس المصدر – ص١٢٥.
(١٠٨) نفس المصدر – ص١٢٨.

والحياة، ومادة الكون عنده ليس مساوية، بل (مادة) تصورية Conceptual. لقد حتّم ديالكتيك "هيجل" موت الفن.

لقد رأى "هيجل" أن الفن الرومانتيكي يحمل عناصر انحلاله، وتوقف عن أن يكون فنًا حين انفصمت عرى الانسجام والتوافق بين الشكل والمضمون. فقد تجاوزت الروح التعبير أو التجسيد الحسّي عنها. إن هذا يؤدى إلى الانتقال إلى دائرة أخرى هي دائرة الدين، والتي سوف تنتهي أيضًا إلى أن تستوعب - في النهاية - في الفلسفة.

إن "هيجل" لا يبدي أسفه حين يعلن "موت الفن، فالواقع في رأي "هيجل"، قد أنهى عملية تشكيل وأتم ذاته. وبما أن العالم بلغ حالة النضج فإن شكلا أعلى يبدأ عمله هو الفلسفة، التي تشرع (ترسم بألوانها الرمادية وعلى لوحة رمادية). إن التفكير بالعودة إلى الأشكال القديمة للمعرفة لا طائل وراءه من وجهة نظر "هيجل" فإعادة الشباب للعالم أمر مستحيل. فالنظام في شكله الجاف قد ساد، والأفراد الذين يحاولون عمل شئ ما كبعث أشكال الحياة القديمة وأساليب التفكير القديم، يقعون في وضع كوميدي، كذلك الذي وقع فيه (دون كيشوت) الذي حاول النضال ضد الظلم الذي يسود العالم".[109]

إنه لأمر مثير حقًا، أن يقوم فيلسوف كبير في حجم ومكانة "هيجل" بدراسة مستفيضة وواسعة عن الفن، تحفل بالتفاصيل والمعرفة الموسوعية، ثم يكون نتيجة ذلك كله، أن يعلن على الملأ "موت الفن" دون أسف أو حزن. لقد كان "هيجل" الفيلسوف المثالي، المذهبي، يبحث في الفن والجمال في إطار محاولة ضبط إيقاع الفن لينسجم مع النسق الفلسفي الذي إرتآه، وقد كان نتيجة ذلك أن الحتمية المنطقية قادته إلى القول بالموت الوشيك للفن. إنه لم يقدم الأسس الموضوعية التي تؤدي إلى تردّي الفن - أو موته، بل كان ذلك أشبه بعملية منطقية أو رياضية فرضت على الفن قسْرًا، شأنها شأن طريقته في تقسيم الفنون على أساس العلاقة

---

(109) افسيانيكوف، م.ف: مصدر سابق - ص158.

المفترضة من جانبه بين الشكل والمضمون، أو التجسيد المادى لما هو روحى ومطلق، ونزوعه إلى الاتجاه نحو المطلق والروحى، والتعبير الخالص عنه، الأمر الذى لم يجد تعبيره فى الفن الرومانتيكى، فكانت النهائية الحزينة للفن.

لقد كان كمال الفن الكلاسيكى إيذانا بنهايته وبداية الفن الرومانتيكى الذى لم يستطع الحفاظ على نفس التعبير، وحدث فيه شقاق بين المضمون والشكل، سما فيه المضمون باتجاه المطلق، وكان الشعر أعلى درجات التعبير عن الفن الرومانتيكى، ولما كان الفن لن يتوقف عن السمو والاكتمال، لكن قالبه توقف عن إشباع العقل الأسمى، فصار ضروريا أن يتجه إلى قالب آخر .. أى الدين اتساقًا مع رؤية "هيجل" المثالية.

الفصل الرابع

القيم الجمالية الماديّة

"بليخانوف" والنزعة السوسيولوجية

تمهيـــــد

تمثل مجموعة المقالات والرسائل التي تركها "ماركس" و"انجلز" في المسائل الجمالية مصدرًا هامًا من مصادر النظرية الجمالية الماركسية لدى علماء الجمال في روسيا، كما يمثل تراث الواقعية عند "بيلنسكي، وتشيرنيشفسكي ودوبر ليوبوف" المصدر الثاني الذي استقى منه العلماء الروس، مواقفهم تجاه الاتجاهات المختلفة في روسيا.

فكان ربط "ماركس وانجلز" للفن بالعمل، إذ رأي أن "العمل لا ينتج أشياء منعزلة، أو أدوات فحسب، وإنما هو ينتج أيضًا العالم الإنساني"[1]. كما ربطا الفن بالحياة الاجتماعية على أساس كون الفن يمثل جزءًا من البنية الفوقية، التي ترتبط برباط جدلي، بعلاقات الإنتاج وكل ما يمثل البناء التحتي.

وكانت هذه الآراء مقدمة لربط "بليخانوف" الفن بالعمل عند المجتمعات البدائية التي أفاض في شرحها ودراستها معتمدًا على آراء علماء الأنثربولوجيا، والتراث الشعبي. كما بحث في علاقة الفن بالبناء الاجتماعي، والتغيرات التي تسود المجتمعات بناءً على التغيرات التي تطرأ على علاقات الإنتاج.

وكذلك أكدت الماركسية[2] على أن الفن هو نتاج عمل معين، فالفنان ينتج في ظروف عصره. مستخدمًا التقنيات والأدوات الموجودة في ذلك العصر، أي يستخدم أطر تقسيم العمل والعلاقات الاجتماعية. فالفن وثيق الصلة بالعصر الذي

---

[1] لوفافر، هنري: في علم الجمال، ترجمة محمد عيتاني – دار المعجم العربي – بيروت – ١٩٥٤ – ص٣٣.

[2] نفس المصدر– ص٣٥.

أنتجه، والعلاقات الكائنة فيه، ومستوى التطور الاجتماعي. وقد ارتكز العلماء الروس على هذه المقولة، بدءًا من "بليخانوف"، "وتروتسكي"، إلى آخر العلماء - قبل الإنهيار - لربط الفن بكل ما يتصل بالحياة، وتأكيد نظرية الانعكاس التي طرحها "لينين" والتي تحدّد علاقة الفن بالواقع.

وإذا كانت الماركسية، قد رأت في الفن عملا فريدًا من نوع خاص، والفنان كنموذج للمبدع الذي، وإن كان وثيق الصلة بعصره ومجتمعه، إلا أنه يملك قدرة كبيرة على سبر أغوار هذا الواقع، والتأثير فيه.

وقد جاءت الآراء متباينة في علاقة الفنان بالمجتمع في علم الجمال الذي ينهض على أساس من الاشتراكية العلمية، سواء في أوروبا الغربية أو روسيا، وذلك وفقًا للمكان الذي يوضع فيه الفنان، والدور المنوط به، ودرجة الحرية التي يتمتع بها - لدى كل وجهة نظر. وكانت، ولا تزال هذه النقطة، محلّ خلاف بين الاتجاهات المختلفة - داخل الإطار العام لعلم الجمال وفلسفة الفن اللذين يرتبطان بالفلسفة الماركسية.

كما كانت الرسائل التي بعث بها "انجلز" إلى محاوريه، وكذلك "ماركس"، وآراء "ماركس" التي كانت تأتي بشكل غير مباشر في مجال الفن، وخاصة اشعاره التي كتبها في شبابه والتي تتسم بصبغة رومانتيكية. كل هذا كان بمثابة أحد المصادر التي استقى منها العلماء الروس أفكارهم.

وإذا كانت الفرصة لم تتح لمؤسسي الماركسية - "ماركس"، "وانجلز" - لتقديم نظرية جمالية، فإن آراء "انجلز" حول "بلزاك"، و"ستندال" كانت بمثابة الأساس الذي بنى عليه الماركسيون - في أوروبا الغربية وروسيا - آراءهم في النقد العلمي، أو علم الجمال (المادي) كما كانت الطريقة الجدلية للماركسية والتحليل الاجتماعي (للمادية التاريخية) من أهم الأسس التي بني عليها علم الجمال - ذو

التوجه الماركسى - إلى حدّ قول بليخانوف، بأن وظيفة الناقد هى إيجاد المعادل الاجتماعى للعمل الفنى.

فالماركسية كانت من أهم المصادر التى أقيم على أساسها المنهج الذى اتبعه هؤلاء العلماء فى تأسيس وصياغة الأسس النظرية لعلم الجمال، ويؤكد ذلك الرجوع الدائم والاستشهاد بمؤسسى الماركسية.

وفى روسيا، وحيث كانت الواقعية فى الأدب بشكل خاص، والفن بشكل عام، قد حققت خلال القرن التاسع عشر، وحتى بدايات القرن العشرين انتصارًا ساحقًا على الاتجاهات الأخرى، وكان ذلك يتسّق مع طبيعة المجتمع الروسى الذى لم تتحقق فيه بعد الثورة البورجوازية، ولم تترسخ فيه التقاليد الديمقراطية، بل كان مجتمعًا يخلط بين الإقطاع والرأسمالية المتخلفة. فقد كانت الحقوق الديمقراطية غير متاحة، وقبضة القيصر قوية، وتنتشر إلى جانب الأفكار المعارضة لسلطة القيصر، أفكار الشعوذة والخرافات، والأفكار التى تعود إلى العصور الوسطى. وكان دور الأدب بالغ التأثير، فقد انبرى النقاد والأدباء لربط الأدب بالواقع، وكان على رأس هذه الصفوة من النقاد، بعض المفكرين الذين جمعوا بين الفلسفة والأدب، ونقده مثل: بيلنسكى، تشيرنيشفسكى، دوبرليوبوف، بالإضافة إلى دور المفكّر المادى "هيرزن".

فكان النهج الواقعى لكل هؤلاء، والذى طرح مفاهيم جمالية، ونقدية، وثيقة الصلة بعصرها، فكانت مواكبة الأعمال الأدبية جزءًا لا يتجزأ منها، كذلك كانت مناقشة الآراء الجمالية فى علم الجمال - المثالى - فى ألمانيا، آراء "كانط"، و"هيجل"، و"شيلر" من أهم الآراء التى ناقشها "تشيرنيشفسكى"، الذى كان يرتكز

على مادية "فيورباخ"، مع محاولة لتطبيق المنهج الجدلي، وإن كان لم ينجح بقدر كبير فى تحقيقه – على حد تعبير بليخانوف.(٣)

وقد كانت آراء الديمقراطيين الروس – فى القرن الماضى – تنتشر، فى الوقت نفسه، الذى كانت فيه الماركسية قد نشأت فى أوروبا، غير أن تأثيرها – أى الماركسية – لم يكن بعد قد امتد إلى روسيا.

وقد أدخل الديمقراطيون الثوريون الروس المبادئ التى تعبر عن مصالح الجماهير الكادحة فى حل المسائل الجمالية، وذلك على نحو أجرأ أو أكثر إنسجاما مما فعل أى من منظرى علم الجمال قبل الماركسية. وبفضل ذلك استطاعوا أن يقدموا كثيرا من الأراء الجديدة الهامة فى حل عدد من المسائل الجمالية.(٤)

وقد كانت دراسات "بيلنسكى" لكل من "بوشكين" و"جوجول"، ووضعه لرؤية جمالية واقعية ذات نزعة مادية. كما أكد "تشيرنيشفسكى" على أن قوانين التفكير تعكس أشكال الوجود الحقيقى للمادة كما حقق تحديده "للجميل" على أنه الحياة انعطافا فى ميدان المفاهيم الجمالية، فى وقت كان يسود فيه الاتجاه المثالى الذى حافظ على ولائه لمثالية "هيجل". كما أكد "تشيرنيشفسكى" على أن الجمال حقيقة موضوعية. وأنه شئ واقعى، وأن مهمة الفن تنحصر فى إعادة خلق الجمال.(٥)

---

(٣) بليخانوف جورجى: الفن والتصور المادى للتاريخ – ترجمة جورج طرابيشى – دار الطليعة – ط١– بيروت – نوفمبر ١٩٧٧ – ص١٣١.

(٤) أفسيانيكوف، آخرون: المراحل الأساسية فى علم الجمال – ضمن علم الجمال الماركسى اللينينى– جـ١– ترجمة فؤاد مرعى – (دار الجماهير– دار الفارابى) (دمشق – بيروت)– ١٩٧٨ – ص ص١٦٢، ١٦٣

(٥) لافيرتيسكى، أ.: فى سبيل الواقعية (بيلنسكى، تشيرنيشفسكى، دوبرليوبوف) – ترجمة جميل نصيف، مراجعة حياة شرارة – عالم المعرفة – بيروت – د.ت. ص ص٢٦٥ & ٢٦٩.

هذه الآراء جميعها هى التى سوف يطورها "بليخانوف" فيما بعد، ويقدم لها صياغة نظرية تتسق مع الفكر الماركسى، وينزع عن أفكار تشيرنيشفسكى الأخرى، وكذلك آراء بيلنسكى بقايا الرؤية المثالية، ورواسب الأفكار المادية الميكانيكية التى كانت عالقة بها.

وقد كانت النظرية الجمالية لدى الديمقراطيين الروس، والتى كانت قمة تطور علم الجمال قبل الماركسية – على حد تعبيره أفسيانيكوف – على الرغم من مظاهر ضيق الأفق التاريخى التى اتصفت بها، قد سمت إلى حد كبير فوق مستوى الفكر الجمالى البورجوازى الغربى فى منتصف القرن التاسع عشر، وقد لعب هؤلاء الديمقراطيون دورا كبيرا فى تكوين وصياغة الآراء التقدمية فى الفن ومهامه الاجتماعية. وقد طورت هذه الآراء فيما بعد لدى العلماء الروس[1]

وهكذا كان المصدران الرئيسيان لعلماء الجمال الروس هما: آراء، "ماركس"، "وانجلز" – فيما يتعلق بالفن، والأدب، والنظرية الماركسية بشكل عام خاصة المادية التاريخية والمنهج الجدلى هذا أولا. أما المصدر الثانى فقد كان يعود إلى التقاليد الثورية فى الرؤية الجمالية لدى الديمقراطيين الثوريين الروس الذين جمعوا بين الفلسفة وعلم الجمال والنقد الأدبى، والإبداع الفنى فى بعض الأحيان.

ولسوف يظهر تأثير ذلك كله واضحا على الفكر الجمالى فى روسيا خلال القرن العشرين.

---

[1] افسيانيكوف، وآخرون: مصدر سابق – ص١٨٣.

النزعة السوسيولوجية

لم يترك "جورجي بليخانوف"[*] مؤلفا خاصا بعلم الجمال، ولكن دراساته المتعددة تشير إلى إتجاه لمحاولة تأسيس "علم جمال" يختلف عما كان يسود عصره، ولقد كان "بليخانوف" أول ماركسي روسي حاول ربط مسائل علم الجمال بأفكار الاشتراكية العلمية ومعالجتها من واقع المادية التاريخية. وكان يعتمد على أفكار "ماركس" و"انجلز" ويتبع أفضل تقاليد علم الجمال الثوري الديمقراطي الروسي ونقده الأدبي. في نقده الدائم للنظريات المثالية المناهضة للعلم التي تعالج الأدب والفن".[1]

ولقد صاغ "بليخانوف" آراءه في إطار نقده للاتجاهات السائدة في روسيا آنذاك بشكل خاص، وأوروبا بشكل عام، وكان اطلاعه الواسع على الآداب والفنون، وتاريخها هو الأساس الذي أقام عليه آراءه، وفي نفس الوقت كان يستخدم كتاباته

---

[*] بليخانوف، جورجي فالنيتنوفيتش: (١٨٥٦ - ١٩١٨) من أبرز قادة الحركة الاشتراكية الديمقراطية الروسية وهو مؤسسها، من أعماله "تطور النظرة الواحدية للتاريخ" مقالات في تاريخ المادية - دور الفرد في التاريخ، وغيرها - راجع A Dictionary Of Philosophy Op. Cit. P. P (351 - 352)

[1] افسيانيكوف، م. ف & فاس سمير نوفا، ز. فاس& كريفتسوف، ف. أ& تيوليايف، س. أي: المراحل الأساسية في تاريخ النظريات الجمالية - ضمن (علم الجمال الماركسي اللينيني) -جـ١- تعريب فؤاد مرعي-دار الجماهير- دمشق -١٩٧٨- ص ٢٠٣.

فى علم الجمال، والنقد، من أجل ترويج الأفكار الماركسية، وحل الكثير من مسائلها فى علم الجمال - الأمر الذى لم يكن متيسرا لمؤسسيها "ماركس، وانجلز" من قبل.

يقول "بليخانوف": "كان علم الجمال المثالى يدرك بالطبع، أن لكل حقبة تاريخية كبرى فنها الخاص. يميز "هيجل"، على سبيل المثال، بين الفن الرمزى، والفن الكلاسيكى، والفن الرومانسى، لكنه إذا كان يلحظ هذه الوقائع البديهية، يؤولها تأويلا غير كاف بالمرة. فتاريخ الفن يجد تفسيره عنده، فى التحليل الأخير، فى خصائص الروح، فى قوانين تطور الفكرة المطلقة".[٢]

وإذ يرى "هيجل" أن الفن الكلاسيكى "يتسم بتوازن كامل بين الشكل والمضمون، بينما ترجح كفة المضمون (الفكرة) فى الفن الرومانسى" فإن بليخانوف يرى أن هذه الملاحظة سديدة. لكنه يرى أيضا أن "هيجل" لم يفسر لماذا رجحت كفة المضمون على كفة الشكل فى الفن الرومانسى؟ ويرى أن علم الجمال المثالى لا يفيد شيئا بهذا الموضوع، لأننا لا نستطيع أن نعتبر بمثابة جواب مقنع التوكيد القائل أن اللامتناهى (المضمون - الفكرة) لابد أن ترجح كفته بالحتم والضرورة، فى تطوره المنطقى على كفة الشكل.[٣]

كان تقسيم تاريخ الفن إلى حقب، عند "هيجل"، وجعل كل نمط من أنماط الفن يمثل حقبة تاريخية محددة، مقدمة ضرورية لدراسة علمية لتاريخ الفن، فى إطار العصر، والصراعات التى تمور بداخله، والنظم الاقتصادية السائدة، والأوضاع الاجتماعية المترتبة عليه. وقد كان تقسيم "هيجل" مراحل تاريخ الفن إلى فن رمزى. وكلاسيكى، ورومانسى "يقوم على أساس الفكرة المطلقة. ولقد كانت تأملاته عن الفن الهولندى تشير إلى أنه كان يصور حياتهم الاجتماعية. ويعبر عن سجاياهم

---

[٢] بليخانوف، ج: الفن والتصور المادى للتاريخ - ترجمة جـورج طرابيشـى - دار الطليعة ط١ -بيروت- نوفمبر ١٩٧٧- ص١٣٨.

[٣] نفس المصدر - ص١٣٨.

مما لفت نظر "بليخانوف" حتى قال أن "هيجل" غادر فى ذلك الحين مملكة أشباحه المثالية. وكانت مهمة بليخانوف -على حد تعبيره- هى قلب علم الجمال المثالى وجعله يمشى على قدميه كما فعل "ماركس" مع الجدل الهيجلى من قبل.

وقد كان "هيجل" هو المعين الذى لا ينضب للفكر الماركسى، فى علم الجمال، كما كان فى الفلسفة بشكل عام.

فقد رأى "هنرى لوفافر" أن بذور المبادئ الأولية الملموسة الموجودة فى جمالية "هيجل"، وهى بذور عديدة، وعبقرية، إنما هى - إذن مطمورة تحت ركام ضخم من وجهات النظر التأملية التى تخنق تلك البذور، شأنها فى ذلك شأن ما يحدث فى مؤلفات "هيجل" الأخرى "علم الظواهر"، و"المنطق" .. الخ.[4]

وإذا كان "بليخانوف" قد نهل من فلسفة "هيجل". ومن آرائه الجمالية التى حاول نزع القشرة المثالية عنها، أو أفكاره تلك التى كان فيها يغادر -على حد تعبيره- عالمه المثالى. فإنه أيضاً كان ضمن مصادره الأساسية علماء الجمال الروس ونقاد الأدب الشعبيين وعلى رأسهم "بيلنسكى، وتشيرنيشفسكى، و"دوبر ليوبوف".

فقد رأى أن "تشيرنيشفسكى" تلميذ "فيورباخ" كان على حق حين دحض نظرية الفن المثالية، وأكد أن الجمال هو الحياة كما ينبغى أن تكون" وأن مهمة الفن بوجه عام هى تصوير الحياة الجميلة. وإذا كانت الحياة الجميلة تتباين النظرة إليها بتباين الطبقات، وذلك لأن الوضع الاقتصادى لتلك الطبقات متباين. فإن من حقنا أن نقول أن تصور الحياة، وبالتالى مفهوم الجمال يتبدلان مع مجرى التطور الاقتصادى للمجتمع.[*]

وينتقد "بليخانوف" "تشيرنيشفسكى" لأنه لم يصل إلى التصور الجدلى، وكانت أفكاره الخاصة عن الحياة والفن تنطوى على عنصر لا يستهان به من الميتافيزيقا. وكان قول "تشيرنيشفسكى" بأن الفن ينسخ الحياة يرى فيه بليخانوف

---

[4] لوفافر، هنرى: فى علم الجمال - مصدر سابق - ص٢٦.

[*] بليخانوف: الفن والتصور المادى للتاريخ - مصدر سابق -ص ص ١٢٩، ٣٣١.

رأيا سديدا. وقال بأنه تبعا لذلك، فإن علم الجمال العلمي، لم يكن ممكنا إلا إذا ظهر إلى الوجود تصور صحيح للحياة، وما كانت فلسفة "فيورباخ" تحتوى إلا على بعض من ملامح من تصور لذاك. لهذا كانت نظرية "تشير نيشفسكى" فى الفن والتى ترتكز على أفكار، "فيورباخ" نظرية تفتقر إلى الأساس المتين.[1]

ولكن ما هو علم الجمال المادى أو العلمى، وما هو النقد العلمى للفن الذى ينادى به بليخانوف؟.

يقول "بليخانوف":

"لا يعين النقد العلمى للفن أى وصفة، لا يقول عليك أن تتقيد بهذه القاعدة أو تلك، وبهذه الطريقة أو تلك. بل يكتفى بأن يلاحظ كيف ترى النور مختلف القواعد والطرائق التى تسود مختلف العصور التاريخية. إنه لا يعلن قوانين أبدية للفن؛ بل يسعى إلى دراسة القوانين التى يحدد مفعولها التطور التاريخى للفن. لا يقول: "إن المأساة الفرنسية جيدة، والدراما الرومانسية لا تساوى شيئا". ففى معياره كل شئ جيد فى زمانه، ولا يوجد رأى مسبق يحبذ هذه المدرسة أو تلك فى الفن. وإذا أبدى رأيا أو اتخذ موقفا، فإنه لا يبرر موقفه بالتدرع بقوانين الفن الأبدية. وبكلمة واحدة إنه موضوعى نظير الفيزياء، ولهذا بالتحديد هو غريب عن كل ميتافيزيقا. وهذا النقد الموضوعى نفسه -على ما نقول- نقد كفاحى بقدر ما يكون بالتحديد علميا حقا وفعلا"[2]

إذا كان النقد لا ينطلق من قاعدة مسبقة، ويكتفى بملاحظة القواعد التى ترى النور فى العصور التاريخية. ويرى أن كل شئ جيد فى زمانه وإذا أبدى رأيا لا يتدرع بقوانين الفن الأبدية، فهل يعنى ذلك أن هذا النقد أصبح يتمتع بموضوعية الفيزياء. وكيف يكون علميا، وكفاحيا فى نفس الوقت - أى غير محايد، ومنحاز.

---

(1) نفس المصدر - ص١٣٢.

(2) نفس المصدر - ص١٥٢.

إن النقد الذى يحدثنا عنه "بليخانوف"، هو نقد لا يقف على أرض من القوانين الثابتة المطلقة. وهذا صحيح، ولكنه غير محايد أيضا، فهو ينطلق من ربط الفن بالواقع الاجتماعي، وهو كفاحي، بمعنى أنه ينحاز لفكر ضد فكر آخر، أو لاتجاه ضد آخر (فى الفن)، وذلك وفقا للتحليل الذى يرتكز عليه فى دراسته للصراع الطبقى.

وإذا كان "بليخانوف" قد حاول أن يضع الأساس لعلم جمال مادى أو علمى، أو نظرية صحيحة فى الفن -على حد تعبيره- أو النقد العلمى، كما أشرنا، فإنه لم يذكر أن علم الجمال هذا يجب أن يكون ماركسيا (علم جمال ماركسى) وإن كان يرى إمكانية وجود علم جمال حقيقى بظهور الماركسية، أو نظرة صحيحة للحياة -على حد تعبيره.

ولكن هذا لم يمنع أن يأتى جيل ما بعد الثورة، وفى الفترة الستالينية ليطرح ما يسمى "بعلم الجمال الماركسى اللينينى" ويرى أنه "مرحلة أجد وأرقى فى التطور التاريخى للفكر الجمالى. وهو قد نشأ وتطور على أساس الاستيعاب الناقد والمراجعة الخلاقة لكل مكتسبات الفكر الجمالى التقدمى الذى سبقه وكتعميم علمى لخبرة التطور الإنسانى للخبرة الغنية جيدا التى يتمتع بها الفن الاشتراكى"[8]

أما "هنرى لوفافر" فقد رأى أنه لا وجود "لفن ماركسى، و "وصفات" ماركسية يدرسها الفنان ليبدع جماليا، بل ثمة نظرية ماركسية فى الفن - وهى، شأنها فى ذلك شأن كل نظرية - تعبر عن تمرس عملى معين، وتفعل فيه، وتؤثر أثرها فى المبدعين"[9]

---

[8] نيدوشيفين غ. أ، بيرستينيف ف. ف: علم الجمال الماركسى اللينينى كعلم - ضمن (علم الجمال الماركسى اللينينى). جـ١- تعريب فؤاد مرعى- (دار الجماهير-دار الفارابى) (دمشق-بيروت) ١٩٧٨-ص١٦.

[9] لوفافر، هنرى: مصدر سابق - ص٥٥.

أن القول بعلم جمال ماركسى لينينى، أو بعلم جمال سوفييتى. وكونه علما حزبيا - كما يرى "نيدو شيفين" - قول يتنافى مع طبيعة العلم. ورغم أن هذا الرأى كان يسود الأوساط السوفييتية، إلا أن القول بنظرية ماركسية فى الفن، أو فلسفة جمال تنطلق من النظرية الماركسية فى علاقتها بالفن هو أمر أكثر قبولا من هذا التحديد الصارم للعلم بأنه "ماركسى لينينى". وقد كان "بليخانوف" مصيبا حين نعته بالمادى. وربما لأنه كان من المؤسسين لهذا العلم، أو هذه النظرية. فلم تكن مثل هذه المصطلحات قد فرضت سطوتها بعد.

الفن والطبقات الاجتماعيه:

فى إطار مناقشته لآراء "تشارلز داروين" يقتبس بليخانوف[١٠] هذا النص من داروين: " ليس حس الجمال، فيما يختص بالجمال لدى المرأة على الأقل، مطلقا فى العقل البشرى، إذ أنه يختلف اختلافا شديدا عند العروق المختلفة، ولا يتماثل حتى عند الأمم المنحدرة من عرق واحد". ويعلق عليه قائلا: "إذا كان الذوق الجمالى متباينا لدى الأمم المنحدرة من عرق واحد. فمن الواضح أنه يجب ألا نبحث فى البيولوجيا عن أسباب هذا التباين، وإنما فى علم الاجتماع.

إن اختلاف أذواق الناس الجمالية، إنما يرجع إلى ظروفهم الاجتماعية، وأوضاعهم الطبقية. وإذا كانت تختلف عند العروق المختلفة، بل ولا تتماثل عند العرق الواحد، فإن معنى هذا أن التباين ليس أساسه عرقى، وإنما لابد له من مصدر آخر، يراه "بليخانوف" فى التباين الاجتماعى.

ولتأكيد هذا يضرب مثلا آخر بالزنجيات اللاتى تحملن فى أيديهن وأرجلهن حلقات من الحديد، فتحمل نساء الرجال الأثرياء فى بعض الأحيان أكثر من ستة عشر كيلوجراما من الحلى من هذا النوع. ولا شك أن هذا مضن، ولكن التعب لا

---

[١٠] بليخانوف، ج: الفن والتصور المادى - مصدر سابق ص ص٦٤، ٦٥

يمنعهن أن يحملن بسرور ذلك. ويتساءل لماذا تحمل الزنجية هذه الأغلال؟! ويجيب بأنها تجعلها جميلة. ولم تظهر جميلة بهذا؟ إن هذا نتيجة لترابط أفكار معقد. وذلك على أساس أن هذا المعدن أثمن المعادن إطلاقا فى ذلك الوقت وما هو ثمين يبدو جميلا، لأن فكرة الثمين تقترن بفكرة الثراء. فالأساس هنا ليس (الجمال) المطلق للحلقات، بل مسألة فكرة الثراء المقترنة بها.[11]

وهكذا فإن الجمال يجد التعبير عنه خلال عملية معقدة من العادات والتقاليد والمعتقدات. فالأساس الاجتماعى للجمال أساس، فى رأيه، قوى ومتين.

وإذا كانت الزنجية تتحمل مشقة كبيرة فى أن تبدو جميلة، (ثرية وجميلة)، فإن المرأة تختلف النظرة إلى جمالها من طبقة إلى أخرى، ويوافق "بليخانوف" على آراء "تشيرنيشفسكى" فى هذا الصدد، ويقتبس منه هذا الرأى الآتى:

يقول تشيرنيشفسكى:

"يكون بنيان الفلاحة الصبية، التى تعمل وتكد، صلبا، وإذا كانت تلقى تغذية جيدة، فإنها ستكون ذات قوة وبأس: وهذا شرط آخر لا مناص من توفره للحسناء الريفية .. أما حسناء المجتمع الراقى، (الأثيرية) فستبدو بالضرورة عجفاء فى نظر الفلاح، بل ستترك لديه انطباعا مؤلما، لأنه تعود على اعتبار النحافة نتيجة المرض أو التعب، بيد أن العمل لا يسمح بالسمنة .. إن البدانة، بالنسبة إلى صبية من الريف، ضرب من المرض، علامة على البنيان الرخو، تعد البدانة المفرطة عيبا ولسنا نقع فى الجمال الريفى كما يتبدى فى الأغانى الشعبية، على أية علامة من علامات الجمال لا تعكس صحة وعافية متدفقة، وتوازنا فى قوى الجسم، نتيجة لحياة ميسورة فى ظل العمل الدائب لكن غير المرهق"[12]

---

[11] نفس المصدر: ص٦٦.

[12] المصدر السابق – ص١٢٨.

ويرى بليخانوف أن تصّور الحياة والجمال يتبدلان مع مجرى التطور الاقتصادى للمجتمع.

وأن الطبقة الاجتماعية وتقاليدها، وعلاقتها بالعمل والحياة العامة، كل هذه الأمور، هى التى تحدد المثل الأعلى الجمالى لمن ينتمون إليها.

ويتجلى ارتباط الفن بالعمل لدى المجتمعات البدائية "لنتأمل مثالاً من حياة النيوزلانديين. فهم فى بعض أغانيهم يحتفلون بزراعة البطاطا. وكثيراً ما تقترن هذه الأغانى برقصات هى نسخة طبق الأصل عن الحركات التى يؤديها ابن البلد وهو يزرع تلك النبتة. ويتضح لنا من هذا بوضوح كيفية تأثير النشاط الإنتاجى على فنهم. ومنه نفهم أنه ما دامت الطبقات العليا لا تمارس أى عمل إنتاجى، فإن الفن المنبثق عن وسطها لا يمكن أن تكون له صلة مباشرة بعملية الإنتاج الاجتماعية".[١٣]

وبناءً على ذلك فإن تغير الأذواق الجمالية، والتعبير بالفن يجد مبرره فى العلاقات الطبقية، والوضع الطبقى لهذا الفنان أو ذاك، أو لهذا المتذوق أو ذلك. وتطور المبادئ الجمالية يتحدد بالظروف الاجتماعية التاريخية. وبالتالى فإن تطور الفن يخضع لقوانين علمية يمكن معرفتها.

يقول لوفافر: "فالشروط التاريخية للأثر الفنى، نجدها فى البناء الاجتماعى فى فترة زمنية معينة منظورًا إليها بجميع تعقيداتها وكل تركيبها، وجميع تفاعلاتها، وتناقضاتها. ولا يجدر بنا فحسب أن نتابع من الأسفل إلى الأعلى، نشوء الأبنية الفوقية، إنما يجب أن نتابعها أيضًا من الأعلى إلى الأسفل، وأن نأخذ بعين الاعتبار نشاطيتها وقوتها الفاعلة"[١٤]

---

[١٣] المصدر السابق – ص٨٦.

[١٤] لوفافر، هنرى – مصدر سابق – ص٥٤.

ان ما يجمع بين الفن والبناء الفوقى هو علاقة جدلية يتبادل فيها الطرفان التأثير، وإن كان البناء الاجتماعى له الدور الأول. إلا أن هذا لا يلغى تأثير الفن فى المجتمع.

إن "بليخانوف" - وهو يؤسس لنظرية جديدة - إنما يؤكد على أن الوسط هو الذى يحدد مواقف الفنان، والفنان أسير هذا الوسط، وبالتالى فإن كل فنان محق على طريقته الخاصة، ومن هذا النوع من المحاكمات يتوصل "بليخانوف" إلى نوع من الموضوعية الزائفة، يصعب معها أن يحدد المرء أيا من الفنانين المحق، وأيا منهم الذى يعطى صورة خاطئة عن العالم.[١٥]

يقول بليخانوف: "إن سيكولوجية الشخصيات الأدبية تكتسب فى أنظارنا أهمية هائلة، على وجه التحديد لأنها سيكولوجيا طبقات اجتماعية بكاملها، أو على الأقل شرائح اجتماعية بكاملها، ولأن العمليات التى تجرى فى نفوس شتى الشخصيات الأدبية هى بالتالى انعكاس للحركة التاريخية"[١٦]

وإن أدب أى عصر من العصور هو تعبير عن سيكولوجيا مشتركة. كما أن جميع الأيديولوجيات باحتوائها على أصل واحد مشترك - وهو روح العصر فى القضية - لا يعنى أن من الصعب فهمه، فإن أى إمرئ يبذل جهدًا ضئيلاً فى دراسة العوامل المشتركة سوف يحقق ذلك. وكمثال على ذلك يمكننا الرجوع إلى الرومانسية الفرنسية. فقد عمل "فيكتور هوجو"، و"يوجين ديلاكروا"، و"هكتور بيرليوز" فى ثلاثة مجالات من الفن مختلفة عن بعضها اختلافًا شاسعًا. وكل واحد من هؤلاء يختلف عن الآخر اختلافًا كبيراً. إن "هوجو"، مثلاً، لم يحب الموسيقى نهائياً، بينما كان "ديلاكروا" ينظر إلى الموسيقيين الرومانسيين نظرة فيها اعتبار ضئيل لهؤلاء الموسيقيين. ومع ذلك فإن هناك مبررًا كبيرًا جدًا لتسمية هؤلاء الرجال

---

[١٥] افسيانيكوف وآخرون - مصدر سابق - ص ص٢٠٤، ٢٠٥.

[١٦] بليخانوف - ج: الفن والتصور المادى - مصدر سابق - ص١٥٠.

المشاهير الثلاثة بإسم ثلاثى الرومانسيين، إن مؤلفاتهم انعكاس لروح العصر ذاتها. ويمكن القول أن صورة "دانتى وفرجيل" "لديلاكروا" تعبير عن الطبع ذاته الذى أملى فيه "فيكتور هوجو" مسرحية "هرنانى" وكتب "برليوز" "السيمفونية الوهمية. وقد شعر بهذا معاصروهم، أى أولئك الذين ليسوا بعيدين عن الأدب والفن".[١٧]

ويؤكد "بليخانوف" أننا نستطيع فهم "الروح الرومانسية الفرنسية فقط إذا حاولنا اعتبارها روح طبقة معينة تعيش فى مجتمع معين وظروف تاريخية معينة".[١٨]

فالأساس الذى يقيم عليه "بليخانوف" انتماء هؤلاء الفنانين الثلاثة (الشاعر، والمصور، والموسيقى) إلى مدرسة واحدة رغم أن مجالاتهم مختلفة، بل وتنافر كل واحد منهم مع فن الآخر، هو الانتماء إلى عصر معين والتعبير عن طبقة معينة فى ظروف محددة، هذا هو الذى وسم الثلاثة بميسم واحد، هو الرومانتيكية. وهو تأكيد على أهمية السيكولوجيا الاجتماعية.

ولقد كان الأصل الأرستقراطى للمأساة الفرنسية يسم بميسمه فن الممثلين. فقد اتسم أداء الممثلين بشئ من التكلف، بل بضرب من التفخيم، مما ترك انطباعا منفرا لدى المتفرج الذى لم يألف ذلك. وقد كانت طريقتهم فى الأداء تتسم بالمشقة والصعوبة، إذ كانوا – أى الممثلين – يتكلمون بنبرة صوتية أكثر ارتفاعا ووقارا من النبرة التى تدور بها الأحاديث العادية. وكان ذلك بمثابة تعبير عن الرفعة والسمو.[١٩]

إن التأثير البالغ للأرستقراطية الفرنسية فى الفن المعبر عنها كان يدخل فى تفاصيل المأساة، فى الموضوع، وطريقة الأداء، والملابس، فقد كان يتوجب على الممثلين أن يتخذوا جميع مظاهر العظمة والرفعة فى كل ما يقومون به. وذلك لأن

---

[١٧] بليخانوف، ج – قضايا أساسية فى الماركسية – ترجمة – حنا عبود – دار دمشق – دمشق – د.ت. – ص ص ٨٤، ٨٥.

[١٨] نفس المصدر – ص٨٦.

[١٩] بليخانوف، ج: الفن والتصور المادى للتاريخ – مصدر سابق – ص ٢٨.

المأساة وليدة أرستقراطية البلاط، ولأن الشخصيات الرئيسية التى تظهر فيها هى شخصيات الملوك والأبطال. إن هذا الاتساق الكبير، يأتى من تبعية الفنان للدور المنوط به، وأن الفن - فى رأى بليخانوف إنما هو تعبير عن طبقة، وهى هنا الأرستقراطية الفرنسية ولقد كان تأثير هذه الطبقة على الفن سلبيًا فالإرهاف يتحول بسهولة إلى تكلف، والتكلف يحول دون معالجة الموضوع معالجة جدية وعميقة لكن ليست المسألة هنا مجرد كيفية معالجة موضوع من الموضوعات. إذ كان من المحتم أن تحدّ الأحكام المسبقة للطبقة الأرستقراطية المغلقة من مجال اختيار الموضوعات. ولقد كانت فكرة هذه الطبقة عن اللياقة تقص أجنحة الفن.[٣٠]

إن السيكولوجيا الاجتماعية تنعكس فى الأعمال الفنية، والذوق الأدبى لعصر محدد. ويستحيل الوصول إلى لب الموضوع إن لم نضع نصب أعيننا العلاقات بين الطبقات.

ولكن إذا كان الفن تعبيرًا عن الطبقات الاجتماعية، فهل يعنى ذلك أن دور الفنان سلبى، وهو ليس إلا أداة؟ أم أنه يلعب دورًا إيجابيًا فى عملية الإبداع؟ هل يخضع الفن لصدفة ظهور العبقريات؟ وهل الفنان يخلق عملاً فنياً فريدًا وثيق الصلة بذاته؟

إذا كان "برونتير" يضفى على الفرد أهمية ضخمة، على اعتبار أنه مستقل Indepndent عن بيئته، ويرى "جويو" أن العبقرى يبتكر على الدوام جديدًا. فإن "بليخانوف" يرى أن العبقرى - يسبق معاصريه، بمعنى أنه يلمح مبكرًا عنهم معنى العلاقات الاجتماعية الجديدة التى تظهر إلى الوجود؛ ولكن يستحيل فى هذه الحالة حتى الحديث عن استقلال العبقرى عن بيئته. وفى مجال الفن يقدم العبقرى

(٣٠) المصدر السابق- ص٩٠.

أفضل تعبير عن الاتجاهات الجمالية السائدة في مجتمع معين، أو لدى طبقة معينة من طبقات المجتمع[21]

ويؤكد "بليخانوف" رأيه هذا حين يقرر بأنه" إلى يومنا هذا لا نستطيع أن نمتنع عن الإقرار بأن الشاعر لا يكون كبيرًا إلا بقدر ما يعبر عن حقبة كبرى في التطور التاريخي للمجتمع. وعندما نحكم على كاتب كبير ينبغي، كما نفعل عند الحكم على إنسان عام كبير، أن نحدد **أولاً**، بحسب تعبير "بيلنسكي" الموفق، الموقع الدقيق للطريق الذي لاقى فيه الإنسانية."[22] وإذا أنتقد هذا الرأي بالقول بأنه لا يفسح إلا مجالاً ضيقًا للفردية، يقول "بليخانوف" بأن هذا غير صحيح لأن الفرد "لا يكف عن كونه فردًا حين يعبّر عن الصبوات الاجتماعية لعصره"[23]. والشاعر الكبير كبير لأنه يسجل خطوة كبرى في تطور مجتمع، لكنه عندما يسجل هذه الخطوة لا يكف عن أن يكون فردًا. وكلما كان الكاتب أعظم كانت تبعية إنتاجه لعصره أوضح. إن الخاصة الرئيسية، الأصالة العليا، لرجل عظيم تكمن في كونه قد استطاع أن يعبر في مضماره، قبل الآخرين وخيرًا منهم وعلى نحو أكمل مما فعلوا، عن الصبوات والحاجات الاجتماعية أو الروحية لعصره.[24]

وقد أكد نفس الرأي أيضًا "سيدني فنكلشتين" - فرأى "أن الأعمال الفنية هي من نتاج فنانين أفراد، غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية، وإذا لم

---

(21) بليخانوف، ج: تطور النظرية، الواحدية للتاريخ - ترجمة محمد مستجير - مراجعة مراد وهبة - دار الكاتب العربي - القاهرى - ١٩٦٩ - ص ١٧٦.

(22) بليخانوف، ج: الفن والتصور المادي - مصدر سابق - ص٦٤.

(23) نفس المصدر -ص١٦٤.

(24) المصدر السابق ص١٢٥، ١٢٦.

يكن التصوير أو النحت جزءًا من الحياة الاجتماعية، فسيكون من المستحيل إنتاج الرسومات الفردية وتماثيل النحت"[٢٥]

أما "إرنست فيشر" فيقول بأن الفنان كان يعترف عادة برسالة اجتماعية مزدوجة: الرسالة المباشرة التى تفرضها المدينة أو الرابطة أو إحدى الفرق الاجتماعية، والرسالة المباشرة التى تنشأ من تجربة يعنيه أمرها، أى من صميم وعيه الاجتماعى. ليس من الحتم أن تتطابق الرسالتان، وعندما يزداد الخلاف بينهما يكون ذلك علامة على إزدياد التناقضات داخل ذلك المجتمع. لكن الفنان الذى ينتمى إلى مجتمع متماسك، وإلى طبقة لم تتحول بعد إلى عقبة فى طريق التقدم لم يكن يشعر عادة أنه مما يقيّد حريّته الفنية أن تحدد له مجموعة من الموضوعات ينبغى عليه الالتفات إليها. وكان من النادر جدًا أن تفرض هذه الموضوعات بناءً على نزوة فردية لسيد من السادة، وإنما كانت فى العادة تتألف من ميول وتقاليد لها جذور عميقة بين أبناء الشعب. فبالمعالجة الأصيلة لموضوع محدد، يستطيع الفنان أن يعبّر عن فرديته وأن يصوّر فى الوقت نفسه العمليات الجديدة التى تجرى فى داخل المجتمع. ومدى قدرته على إبراز المميزات الأساسية لعصره والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار عظمة الفنان"[٢٦]

الفن نتاج مجتمع، والفنانين هم فى اتساقهم مع طبقتهم التى لم تتحول بعد إلى عقبة فى طريق التقدم، ومع عصرهم، إنما يعبرون عن رسالة مزدوجة، ما يطلبه المجتمع، وما تطلبه ذات الفنان، وليس ضروريًا تطابق الرسالتين، وإن كان

---

[٢٥] فنكلشتين، سيدنى: الواقعية فى الفن - ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد - مراجعة يحيى هويدى - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - ط ٢ - بيروت - ١٩٨٦- ص ١٥.

[٢٦] فيشر، إرنست: ضرورة الفن - ترجمة أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٨ - ص ٦٧، ٦٨.

الخلاف الحادّ بينهما يعبر عن تناقضات حادة فى المجتمع. الفن جزء من الحياة الاجتماعية - كما يرى "فنكلشتين" - والشاعر الكبير عندما يسجل خطوة كبرى فى تطوّر مجتمعه فإنه لا يكف عن أن يكون فردًا - فى رأى بليخانوف - ولكن هل هناك ضرورة حتمية بأن يسلك هذا الفنان هذا المسلك أو ذاك؟ بمعنى هل هو مجرد منفذ للدور المنوط به؟

إن هذه الرؤية التى ترددها "بليخانوف"، ويتردد صداها لدى "فنكلشتين"، وبدرجة أقل عند "فيشر"، تؤكد على أن الجانب القوى فى العملية هو العلاقات الاجتماعية، وأن الفنان هو الجانب الأضعف، ولكن هذا يتناقض مع منطق الواقع. فالفنان ليس مجرد أداة، بل هو صاحب دور فعال فى الواقع، وأن العلاقة القائمة بين الفن والفنان من جهة، وبين المجتمع من جهة أخرى ليست علاقة بمثل ما أشاروا إليه من الميكانيكية، بل هى علاقة تأثير وتأثر، علاقة جدلية يلعب فيها الفن أيضاً دورًا إيجابيًا، وليس كما يبدو من آرائهم (بليخانوف - فنكلشتين - فيشر) مجرد دور سلبى. وإذا كان دور الوضع الاقتصادى أساسيًا، فإن هذا لا يعنى أن مختلف أجزاء البنية الفوقية تلعب دورًا سلبيًا. بل إنها تمارس تأثيرًا إيجابيًا على مجمل الصراعات التاريخية.

ولقد حذر "انجلز" فى رسالته إلى جوزيف بلوخ فى سبتمبر ١٨٩٠ - من تحريف آرائه وآراء ماركس، فقال ... "إن الوضع الاقتصادى هو الأساس، لكن مختلف أجزاء البنية الفوقية - الأشكال السياسية للصراع الطبقى ونتائجه، الدساتير التى تسنّها الطبقة الظافرة عند نجاحها فى المعركة، إلخ، الأشكال القانونية وحتى انعكاسات جميع هذه الصراعات الفعلية فى عقول المتصارعين، من نظريات فلسفية، وقانونية، وفلسفية، وتصوّرات دينية وتطورها اللاحق فى شكل مذهب جامد -

تمارس بدورها تأثيرها على مجرى الصراعات التاريخية وتحدد، العديد من الحالات"(٢٧)

الفن بين المنفعة والفن للفن:

لقد رأى ليوتولستوى Leotolostoy أن "الفن يقوم أساسا على قدرة إنسان ما على تلقى تعبير إنسان آخر عن مشاعره واختبار هذه المشاعر بنفسه"(٢٨)

وأكد "تولستوى" على ضرورة التمييز بين ماهية المشاعر الفاضلة، ومشاعر الشر. ورأى أن لكل عصر نظرته إلى الحياة التى يمكن أو توصف بأنها إدراكه الدينى It's Religious Preception. والإدراك الدينى للعصر المسيحى هو التعاليم المسيحية"(٢٩)

أما "بليخانوف" فقد رأى أن الفن لا يعبر فقط عن مشاعر الناس، بل يعبر أيضا عن أفكارهم، بيد أنه لا يعبر عنها بصورة مجردة، بل من خلال صور حية(٣٠) "

وقد علق على رأى "بليخانوف" "أفسيانيكوف" قائلا: "إن التعريف الذى ذكر لا يحتوى على الحقيقة الكاملة. إنه يجعلنا نفكر أن الصورة الفنية ليست انعكاسا

(27) Engels, F: Aletter to " Joseph Bloch" in September 1890.
See: Eaglton, T.: Marxism And Literary Criticism - Methuen & Co LTD - London, 1983, P. 9.

(28) Tolstoy, Leo: Art As Communication, in (Castell, A.) ED. Of An Introduction of Modern Philosophy In Seven Philosophical Problems, The Machonillan Co. 2 nd Ed, London, 1943,.P. 512.

(29) Simmons, Ernest J. : Introduction To Tolstoy' Writings, Phornix Books,. University of Chicage, 1969, P. 135

راجع آراء "تولستوى" فى الفن فى الفصل الأول من هذا الكتاب.

(٣٠) بليخانوف، ج: رسائل بلا عنوان - الرسالة الأولى ضمن المؤلفات الفلسفية - المجلد الخامس - ترجمة زياد الملا - دار دمشق - دمشق - ١٩٨٢ - ص ٢٢٦.

للواقع وإنما هي نسخة النسخة، فوجهة نظر "بليخانوف" لا تفسّر واقع العلاقة المتبادلة المعقّدة بين طريقة وأيديولوجية كتّاب من أمثال "بلزاك" و"جوجول" وغيرهما من الفنانيين. إن الصيغة غير الدقيقة التى أوردها "بليخانوف" تفسح المجال أمام تفسير الفن على أنه مشاهد مصورة لعرض مختلف الأفكار."[31]

إن هذا الانتقاد إنما يضع يده على التصور (غير الجدلى) "لبليخانوف"، والذى أشرنا إليه سابقًا.

و"الفن هو بمعنى من المعانى، ووفق تعبير ماركس"، أسمى درجة من درجات الفرح، يمكن أن يهبها الإنسان لنفسه، والفن يعبر فى درجته السامية عن خلق الإنسان ذاته لذاته، أنه خلّص، وما زال يخلّص الكائنات البشرية من حدودها. لقد عرض، وما زال يعرض أسمى صور الإنسان: النماذج والقدوات."[32]

الفن خلق وإبداع، فيه يجد الإنسان ذاته، ويعبر عن ذاته، وإن كان فى نفس الوقت يعبر عن مجمل العصر والظروف المعقّدة التى تتم فيها عملية الإبداع.

ما هى طبيعة الفن؟ هل هو غاية فى ذاته، ومنزّه عن الغرض كما يقول كانط؟

أم أنه يرتبط بالمنفعة؟

فى "الفن والحياة الاجتماعية The Art And Social Life" يرى "بليخانوف" أنه توجد صورتان متباينتان للرأى فى الفن تختلفان اختلافاً بيّنًا. الأولى: ترى أن على الفن أن يرقّى من الوعى البشرى، كما أن عليه أن يحسّن النظام الاجتماعى الذى يعيش البشر فى كنفه ويستظلون بظلّه، وتتأثر حياتهم كلها المعنوية والمادية بمثله وتعاليمه .. والثانية: ترى أن الفن غاية فى ذاته، وأن أية محاولة لاستعماله كوسيلة تخدم غرضاً من الأغراض أو غاية من الغايات،مهما كان

---

[31] السيانيكوف، آخرون - مصدر سابق - ص٢٠٧.

[32] لوفافر، هنرى: مصدر سابق ٥٠٤ - ص ٤٩.

الغرض نبيلاً وشريفاً، إنما هى محاولة تؤدى إلى تدهور العمل الفنى، أو على أقل تقدير تنقص من قيمة الفن وقدره[33]

وبهذا يكون التحديد هل الفن يرتبط بالمنفعة؟ أم أنه الفن للفن أى الفن الخالص المنزّه عن الغرض؟.

وفى إطار مناقشته لوجهتى النظر، يأتى "بليخانوف" بـ "تشيرنيشفسكى" أبرز المدافعين عن وجهة النظر الأولى – الفن للمنفعة – ليجعله أول من يبدأ به طرح المشكلة.

يقول "تشيرنيشفسكى" "لقد صارت فكرة الفن للفن غريبة فى هذا العصر، غريبة كقولك الثروة للثروة. والعلم للعلم، والجمال للجمال، والأخلاق للأخلاق. وهكذا .. يجب أن تخدم جميع المجهودات والمحاولات الإنسانية غرضًا من أغراض الحياة ينتفع به الإنسان ما لم تكن هذه المجهودات طائشة والمحاولات عبثًا لا طائل وراءه وكما أن الثروة لم توجد إلا ليستخدمها الإنسان لسدّ حاجياته وتحقيق رغباته، والعلم لم يستنبط سوى ليسترشد به فى حياته، كذلك الفن ينبغى أن يخدم أهدافًا حيوية، ولا يظلّ كمًا معطلاً لتزجية الفراغ أو الترويح عن النفس"[34]. ويرى أيضاً أن الشعر يبسّط النظريات التى فرغ العلم من بحثها وإثباتها، ويجعلها مقبولة مألوفة وهنا – فى رأيه – تتجلى أهمية "الشعر فى سبيل الحياة"[35]

ويرى "بليخانوف" أن أهمية الفن – فى رأى "تشيرنيشفسكى"، وتلميذه "دوبرليوبوف" – تتركز فى خلق وتصوير الحياة مع تحديدها وتفسيرها، وفى إصدار

---

(33) Plekhove, G.: Art and Social life, Tr. By A. Fiberg - Progress Publishres, 2nd Printing, Moscow, 1974, P. 6.

(34) Ibid., p. 7

(35) Ibid., p. 8

حكم على مظاهرها، بمعنى تأييد هذا النظام الاجتماعى لأنه حق، ومحاربة ذلك النظام لأنه باطل.(٣٦)

فدور الفن فى رأى "تشيرنيشفسكى" والذى يؤيده "بليخانوف" يجب أن يكون فى خدمة الإنسان، وأن يقدم له ما ينفعه، وألا يكون مجرد متعة لتزجية الفراغ أو الترفيه عن النفس، بل ويقوم أيضا بدور تعليمى. كما أنه يعمل على محاربة الباطل والوقوف إلى جانب الحق.

ويرى "بليخانوف: بأن الإيمان بقدرة العمل الفنى ليصدر حكما على مظاهر الحياة.... هذا الإيمان إذا ما كان مصحوبا بميل قوى حقيقى للمساهمة الفعلية فى الكفاح الاجتماعى، هذا الإيمان ينشأ ويترعرع حينما ينتشر العطف المتبادل بين الأفراد الذين يهتمون اهتماما حقيقيا بالإنتاج الفنى وبين أكبر قسم فى المجتمع.(٣٧)

ولكن هل معنى ذلك أن وجهة النظر النفعية فى الفن هى تعبير عن فن ثورى، طالما يهتم بها الثوريون، وطالما يقوم الفن بدور فعال فى الكفاح الاجتماعى؟

يقول "بليخانوف": "إن أى سلطان سياسى معين بقدر ما هو معنى بالفن، يفضل دائما وجهة النظر النفعية، لأن مصلحته تقتضى تسخير الأيديولوجيات لخدمة الأغراض التى يهدف إليها، وما دام السلطان السياسى، الذى يظهر حينا ما على أنه ثورى - أو محافظ أو رجعى كما هى الحال فى أغلب الأحوال - فمن الخطأ إذن القول بأن وجهة النظر النفعية فى الفن خاصية من خواص الثوار أو من لهم أفكار تقدمية. ويدل تاريخ الأدب الروسى بوضوح على أنه حتى القياصرة لم يكونوا معادين لهذا الاتجاه فى الفن وهو اتجاه استخدام الفن كوسيلة"(٣٨)

إن علاقة الفن بالمنفعة ليست علاقة مطلقة، بل هى محكومة، بأساليب الإنتاج، ومستوى الوعى الطبقى، وطور الطبقة الاجتماعية. واستخدام الفن فى الأغراض المتباينة يتم من جميع من يهمهم أمر الفن فى علاقته بمصالحهم الطبقية والسياسية.

---

(36) Ibid., P. 8.
(37) Ibid., p. 22
(38) Ibid., p.p. 23,24.

والذى يحدد ثورية الفن أو رجعيته، هو ثورية أو رجعية الطبقة التى يعبر عن مصالحها، ويقف إلى جانبها. فإذا استخدم الفن "لويس الرابع عشر" فى فرنسا أو قياصرة الروس للسيطرة وضد المصالح التاريخية للشعب كان الفن رجعيًا، أما إذا استخدم فى مواجهة النظم المتعسّفة، والظلم، وفى نصرة الطبقة الصاعدة، فإنه يكون ثورياً.

أما النظرة الثانية، والتى ترى الفن للفن كغاية، وأن الفنّ منزّه عن الغرض قد ولدت فى العالم الرأسمالى بعد أن كانت مرحلته الثورية قد ولّت. وكان مولد هذه الحركة احتجاجًا على الموقف النفعى الصارخ والاهتمامات العملية الكئيبة للرأسمالية. إنها نشأت من تصميم الفنان على ألا ينتج سلعًا، وذلك فى عالم كل ما فيه سلعة للبيع.[٣٩]

لقد جاءت البورجوازية إلى السلطة، فبعد أن كانت قد أغدقت الوعود بالحرية، والمساواة، وحقوق الإنسان، صارت قوة، وأصبح فى وسعها فرض الآراء المعبرة عن مصالحها خلال آليات العمل السياسى وهى تقبض على كل مقاليد الحكم، ولذا استدارت لكل أفكارها. كما أن روح التجارة – على حد تعبير الشاعر الألمانى "نوفاليس" والتى سرت فى كل شئ – قد حوّلت كل شئ إلى سلعة وكان المأزق الذى وقع فيه الفنانون والأدباء، فالبورجوازية التى أطلقت الوعود، أصبحت ترغب فى أن يكون الفن أداة من أدواتها، وقد اصطدمت هذه الرؤية النفعية بالفنانين، فكان ردّ الفعل هو عدم الخضوع لآليات المجتمع الرأسمالى الذى يجعل من الفن سلعة.

الفنان المبدع الخلاق فى الفن، هو من حيث الأساس كائن حرّ، ولكن كلمة الحرية هذه يجب أن تؤخذ بمعناها الواقعى الملموس لاتجريديًا.والفنان الذى

[٣٩] فيشر، ارنست: مصدر سابق– ص٩٦.

أراده العهد البورجوازى بمثابة فرد على الهامش، وصورّه بصورة رجل مجنون، نسيج وحده، هو على العكس، إذا نظرنا إلى أعماق الأمور، أكثر الناس سلامة وحسًا اجتماعيًا[٤٠]

هكذا تعاملت البورجوازية مع الفنان، فكان ردّ فعله. ولقد كان الميل إلى الاتجاه إلى نظرية الفن للفن ينشأ دائمًا عندما تحدث القطيعة بين الفنان والبيئة الاجتماعية التى يعيش فيها.

وفى روسيا وعندما مُنى الديسمبريون بالهزيمة، يقول "هيرزن Herzen"[٤١]" بالرغم من حداثة سنى فى ذلك العهد أستطيع أن أتذكر نهاية مجتمع كان سامياً بوضوح، فغدا قذرًا ذليلاً بعد أن اعتلى نيقولا الأول Nicola I العرش، فانهار استقلال الأرستقراطية عام ١٨٢٦ وذابت البطولة الحربية التى كانت بارزة شامخة فى عهد الإسكندر"[٤٢]

ومع هذا الوضع لم يعد فى وسع "الكسندر بوشكين" أن يكتب شعره عن الحرية، وعن المظالم التى يتعرض لها الشعب ، فقد صارت قبضة الحكم البوليسية قوية، وحاولت السلطة احتواء "بوشكين"، وتوجيه قلمه وشعره لتأييد الأخلاق السائدة فى ذلك الحين والنظم الرسمية، وحاول شاعر البلاط "زوكزفسكى" أن يجذب "بوشكين"، ويجعله يحترم النظم القائمة ولكن روح الشاعر كانت تأبى أن تخضع فكتب:

---

(٤٠) لوفافر، هنرى: مصدر سابق ص ٣٦.

(٤١) هيرزن، الكسندر إيفانوفيتش (١٨١٢-١٨٧٠) مفكر مادى، وديمقراطى روسى من مؤلفاته (رسائل فى دراسة الطبيعة. الهواية فى العلم - الشاطئ الآخر - إلى رفيق قديم. راجع

Rosental, M. & Yudin, P.: Ed. Of Adictmosy Of Philosophy Op. Cit. p.p. 189-190

(42) Plekhanove, G: Op. Cit. P. 12.

"ابتعدوا، وانصرفوا

هل يشترك الشاعر العظيم

فى خصلة واحدة معكم"(٤٣)

وتحت تأثير هذه الظروف، تحوّل "بوشكين" إلى مدافع متطرف عن الفن للفن فقد رأى أن الانسجام مع السلطة القائمة مستحيل، وأن أدبًا يتقيد بالأخلاق السائدة ويقف إلى جانب النظم القائمة هو خيانة.

وقد كانت معارضة اتجاه الفن للفن للبورجوازية تصبّ عليها الاحتقار المزرى، والسخرية من أساليبها ومثلها العليا. فقد وصفهم "تيودوردى بانفيل – الشاعر الفرنسى – بأنهم أولئك الذين لا دين لهم غير قطعة الخمس فرنكات، ولا مثل عليا لهم غير العناية بأشخاصهم والميل إلى الشعر القصصى الوجدانى. فقد وجد الرومانتيكيون أنفسهم فى حالة نشاز مع المجتمع البورجوازى المحيط بهم.(٤٤)

وقد أخذت أساليب الاحتجاج أشكالاً طريفة، فكان الشعراء يذهبون إلى المسارح بشعورهم المستعارة الطويلة، وقد لفّ "جوتير شريطًا أحمر حول خصره. وكانوا ينتقدون "فيكتور هوجو" على هندامه البورجوازى رغم عبقريته.

ويرى "بليخانوف" أن هذه السخرية اللاذعة من المجتمع البورجوازى والتى تجسدت فى أعمال "فلوبير"، أو "جوتير"، أو "بودلير". واعتبارهم النجاح الكبير الذى يصادف الفنان من علامات تأخره الذهنى، وأن كتّاب الصف الثانى هم الذين ينشرون أعمالهم ليقرأها عامة الناس.(٤٥)

فالفن غاية فى ذاته، وليس وسيلة لأى شئ سواه.

ولكن إلى أى مدى كانت ثورتهم على البورجوازية؟

(43) Ibid., p. 15
(44) Ibid: p.28
(45) Ibid p. 21

يقول بليخانوف:

"صحيح أن معارضتهم لم تهدّد العلاقات الاجتماعية البورجوازية لأنهم كانوا يتألفون من شباب البورجوازية الذين قبلوا تلك العلاقات بالرغم من احتقارهم لطرق معيشة البورجوازية وانحطاط أساليب حياتها. ولم ينظروا للفن الجديد سوى أنه منقذ يبعدهم عن الانغماس فى تلك القذارة والانحطاط التى غرقت فيها البورجوازية".[٤٦]

لقد كان أصحاب اتجاه الفن للفن يبغضون البورجوازية ويسخرون منها ما وسعتهم السخرية، ولكنهم لم يكونوا يطمحون لما هو أبعد من النقد والسخرية، فلم يكن هدفهم الثورة، وتغيير الأوضاع السائدة.

ولقد كان "بودلير" ممن سخروا من البورجوازية، وصاغ شعره بحيث يتنافى مع التقاليد السائدة. "وقد رفع راية الجمال المقدسة فى مواجهة عالم الرأسمالية المتعجرف".[٤٧] ولكنه - أى "بودلير" - عندما اندلعت ثورة ١٨٤٨ خرج على مبدأ الاستقلال المطلق للفن وأصدر صحيفة ثورية دعاها النجاة العامة ونادى بوجوب استخدام الفن لتحقيق أغراض سامية. ولكن بعد أن انهزمت الثورة ارتد "بودلير" وفنانون آخرون لنظرية الفن للفن، فقد صارت العلاقة بين البيئة الاجتماعية والشاعر أو الفنان علاقة عدم تواصل، وبالتالى عاد الفنانون أدراجهم. وقد أوضح (الكونت دى ليسال) ذلك حين قال: لم يعد الشعر بقادر على أن يقدم أعمالاً توصف بالبطولة، ولم يوح بفضال اجتماعية، لأنه فى هذا العصر، كما فى عهود التعفن الأدبى ينعقد لسانه المقدس، فلا يعبر سوى عن تجارب شخصية تافهة، وعليه فلم يعد الشعر بقادر على تعليم الإنسانية.[٤٨]

---

(46) Ibid: p. 18

(٤٧) فيشر، ارنست: مصدر سابق - ص٩٦.

(48) Plekhanove, o: op. Cit., p.p. 22,23.

لقد كان انخراط الشعراء والفنانين فى اتجاه الفن للفن نتيجة منطقية لعدم اتساقهم مع الأوضاع الاجتماعية فى عصرهم، لأنه عندما أتيحت لهم الفرصة، أثناء ثورة ١٨٤٨ كانوا سباقين فى الدعوة إلى الاتجاه المضاد. ثم عادوا عندما انتكست الثورة. أى أن الظروف الاجتماعية والسياسة كانت الفيصل فى موقفهم، فقد كانوا يتعالون على تفاهة الحياة، وتحويل الفن إلى خادم أو سلعة، ولكنهم لم يمتنعوا عن جعله وسيلة لغاية سامية -على حد تعبير "بودلير" كما أسلفنا.

لقد كان شعار الفن للفن محاولة وهمية للإفلات الفردى من الدنيا البورجوازية، وهو فى نفس الوقت تأكيدا للمبدأ السائد فى هذه الدنيا: مبدأ الإنتاج للإنتاج. ولقد تحول الشعر بعد "بودلير"، وعلى أيدى "مالارميه" إلى شعر خائف، نزع منه كل واقع ملموس، فلم نعد نرى شيئا من سخط "بودلير" وثورته. فقد تحول الاحتجاج إلى تراجع صامت.. وخواء صامت. الفن للفن يقود إلى فراغ. وما حدث مع الرومانتيكية يتكرر. فالعنصر السلبى يتغلب مع مرور الزمن[٤٩]

وهكذا نصل إلى أن الثورة والاحتجاج يمكن أن يوجدا فى الفن النفعى وفى الفن للفن على السواء، وكذلك الرجعية والمحافظة أيضا. إن الفيصل هو التحليل الدقيق للظروف الاجتماعية والعصر، وجميع العلاقات والملابسات التى أبدع فيها هذا الفن أو ذاك.

إذا كان "بليخانوف" فى دراسته للفن وعلاقته بالمنفعة، يأخذ جانب الفن النافع، إذا ما استخدم فى أغراض سامية، وكان تعبيرا عن الأفكار التحريرية العظيمة فى عصره، ويرفض المنفعة التى تستخدم لخدمة الباطل والطغيان. وهو فى نفس الوقت يقف موقفا إيجابيا من "الفن للفن" فى مرحلته الأولى عندما كان احتجاجا على البورجوازية ورفضا لها - رغم حدوده الطبقية، والانتقادات التى وجهها إليه -

[٤٩] فيشر، ارنست: مصدر سابق ص٩٨، ٩٩.

وفى نفس الوقت يرفض - بعد أن صار بالإمكان وجود نظرية صحيحة فى الفن، أى بعد المادية التاريخية - أن يكون الفن للفن إيجابيًا. ولذا فإن وجهة نظر "بليخانوف" تحتكم فى هذا الأمر للتحليل الاجتماعى للأوضاع والظروف التى أبدع فيها هذا الفن.

ولكن بليخانوف نفسه لا يقدم لنا الحل بمثل هذا الوضوح، فهو يقول: "وعلى وجه التحديد لأننا نضع نصب أعيننا الفرد المفرد لا المجتمع (القبيلة، أو الشعب، أو الطبقة)، نستطيع أن نضم إلى وجهة نظرنا فى المسألة وجهة نظر "كانط": إن الحكم الجمالى يفترض بلا جدال غياب كل اعتبار نفعى لدى الفرد الذى يصدره"[٥٠] أى أن حكم الذوق حكم مجرد مطلق، ومنزّه عن كل غرض. وبهذا فهو يقف فى صف الفن للفن ويؤكد ذلك أيضًا بالقول "إن الإنسان الاجتماعى لا يعتبر كل شئ، نافع جميلاً"[٥١] ولكنه يستدرك قائلاً: "لكن لا جدال فى أن الأشياء النافعة، أو بعبارة أخرى الأشياء التى يمكن أن تفيده فى صراع البقاء ضد الطبيعة أو ضد أناس آخرين يعيشون معه، هى وحدها التى يمكن أن تبدو له جميلة"[٥٢]. ولعل ذلك يعيدنا إلى تحليله لمعايير الجمال فى المجتمعات البدائية - رغم أنه كان يرى أنها لا تنطبق على المجتمعات الأكثر تحضرًا، وبعد ذلك يستدرك مرة أخرى قائلاً بأن "هذا لا يعنى أن وجهتى النظر النفعية والجمالية تتطابقان لدى الإنسان الاجتماعى. فالمنفعة يتعرّفها العقل، أما الجمال فيتعرفه الحدْس. ومضمار الأول هو الحساب، أما مضمار الثانى فهو الغريزة، والحال أن مضمار الحدس أوسع وأرحب بما لا يقاس من مضمار العقل. والإنسان الاجتماعى إذ يتمتع بشئ يبدو له جميلاً، لا ينتبه تقريبًا إلى ما ينطوى عليه من نفع، وإن تكن فكرة هذا النفع مرتبطة لديه بفكرة ذلك الشئ.

---

(٥٠) بليخانوف، ج: الفن والتصور المادى للتاريخ - مصدر سابق ص١١٠.

(٥١) نفس المصدر - ص ١١٠

(٥٢) نفس المصدر - ص ١١٠.

وفى أغلب الأحوال، لا يمكن أن يكتشف هذا النفع إلا عن طريق تحليل علمى. والسمة الأساسية للمتعة الجمالية تتمثل فى طابعها المباشر. بيد أن النفع موجود، وهو فى أساس كل متعة جمالية (ونحن نضع هنا نصب أعيننا الإنسان الاجتماعى لا الفرد)، ولو لم يكن لذلك النفع من وجود، لما كان أمكن أن يبدو الشئ جميلاً"(٥٣)

وهكذا إذا تعاملنا مع الفرد فإننا نجد "بليخانوف" "كانطيًا" مع الفن المنزه عن الغرض، والذى هو غاية فى ذاته. وإذا قارن بين النفعية والجمالية نجده يعلى من الجمالية على أساس قيامها على الحدس لأن مضمار الحدس أرحب وأكبر، وأن الإنسان عندما يستمتع بشئ فإنه يراه جميلاً دون إن ينتبه إلى نفعه، بل أن هذا النفع لا يكتشف – فى الشئ الجميل – إلا بعد التحليل العلمى، بينما السمة الأساسية للمتعة الجمالية مباشرة. وبذا تكون وجهة نظر الجمالية هى الغالبة على وجهة نظر النفعية.

ولكن "بليخانوف" يعود ويقرر بأن النفع موجود فى كل متعة جمالية ليناقض رأيه السابق، كما أن الشئ النافع للإنسان فى صراعه فى الحياة، يعد جميلاً.

وهكذا تختلط وجهة نظر "بليخانوف" بالأفكار المتناقضة، فيجمع بين النقيضين، ولعل هذا ما جعل النقد يأتيه من الاتجاهين. فقد رأى "لوفافر" أن استبعاد عنصر المنفعة التطبيقية العملية والاجتماعية والسياسية من الفن يفقر الفن. وليست المنفعة فيه عنصره الوحيد، ولكنها من عناصره المكملة، على أن تؤخذ بمعناها الواسع"(٥٤) كما انتقد "بليخانوف" من قبل "الماركسيين السوفييت المعاصرين" لأنه تنازل أمام علم الجمال الكانطى"(٥٥)

---

(٥٣) نفس المصدر ص١١٠، ١١١

(٥٤) لوفافر، هنرى: مصدر سابق – ص٦٨.

(٥٥) أفسيانيكوف، آخرون: مصدر سابق – ص٢٠٦.

ولعل "بليخانوف" قد جاءه هذا النقد لأنه لم يرفض رأى "كانط" بأن الفن لعب حر، بل انتقد "تشيرنيشفسكى" لأنه "لم يلحظ فكرة اللعب من منظور تفسير مادى للفن"[٥٦] ورأى أن الفن لعب، لكنه ليس تسلية مجانية لأنه ينطوى على نفع اجتماعى ورأى "أن لاستنساخ الحياة فى اللعب والفن أهمية سوسيولوجية كبرى، فالناس باستنساخهم حياتهم فى أعمال فنية، يعدون أنفسهم لحياتهم الاجتماعية ويتكيفون معها".[٥٧] ورأى أن العمل يسبق اللعب، وأن اللعب هو إبن العمل"[٥٨]. وأن اللعب يكون فى مواجهة العمل فقط فى الطبقات العاطلة عن العمل والتى لا حاجة لها إليه.

وهنا أيضا نجد أن رأى "بليخانوف" بجمع اللعب إلى المنفعة، وهو عكس ما هو مألوف فى الفكر الجمالى الحديث والمعاصر. ولكن الأمر يتضح عندما ندقق فى أفكاره فنراه يجمع اللعب إلى المنفعة فى المجتمعات البدائية، ولدى الطبقات التى لم تتحرر من العمل. أما اللعب الذى كان يعنيه "شيلر" فهو يعنى لعب الإنسان المتحرر من الحاجة، الذى يعنى به التسلية والترفيه.

وفى هذا نجد أن آثارا كانطية ما زالت تشد "بليخانوف" فتجعله يحاول أن يوجد لها مكانا ولو عنوة فى آرائه الجمالية.

الشكل والمضمون:

تتحد لغة الأثر الأدبى وأسلوبه وتركيبه، وطابعه الجمالى بمضمونه، أى بالتصور الذى يكونه الفنان لنفسه عن الواقع، وبالتجربة التى يمتلكها وبالأيديولوجيا التى يعبر عنها.[٥٩]

---

(٥٦) بليخانوف، ج: - الفن والتصور المادى للتاريخ - مصدر سابق ص٢٠

(٥٧) نفس المصدر - ص ص٢٠،٢١

(٥٨) فيريفل، ج: مقدمة الفن والتصور المادى - مصدر سابق - ص٤١

(٥٩) فيشر، ارنست: مصدر سابق - ص١٧٠

المضمون هو الذى يحدّد الشكل، و"الشكل هـو التعبير عن حالة الاستقرار التى يمكن بلوغها فى وقـت معين. والصفة المميزة للمضمون هى الحركة والتغير. ولذا يمكن القول – وإن كان فى هذا القول مبالغة فى التبسيط – أن الشكل محـافظ والمضمون ثورى"[٢٠].

وقد اهتمت الاتجاهات الماركسية بالمضمون، وجعلته هـو الأسـاس، أمـا الشكل فهو الثانوى، ويتبع المضمون.

يقول " بليخانوف ":

"الشكل – بوجه عام – وثيق الارتبـاط بالمضمون، ولا ريب فى أنه ينفصل عنه بقدر أو بآخر فى بعض الحقب. بيد أنها حقب استثنائية. وفى مثل هذه الحقب يتأخر الشكل عن المضمون. أو يتأخر المضمون عن الشكل. لكن يجب أن نتذكر أن المضمون يتأخر عن الشكل، لا عندما يشرع الأدب بالتطوّر، وإنما عندما يأفل. وفى أغلب الأحيان عند أفول الطبقة أو الشريحة الاجتماعيـة التى يعبر عـن مشاربـها وصبواتها. مثل: الفن الانحطاطى، المستقبلية، وظـاهرات أدبية أخرى مشابهة يبعثها اليوم الأفول الروحى لبعض شرائح البورجوازية. والأفول الأدبى يعبر عن نفسه علـى الـدوام، فى ما يعبر، فى الميل إلى إعلاء شأن الشكل على حساب المضمـون. غير أن المضمـون وثيق الارتباط بالشكل إلى حـد أن ازدراء المضمـون يستتبع أولاً نهايـة الجمـال، وثانيًا: قبح الشكل. وعلى سبيل الأمثلة سأذكر أيضًا الفن الانحطـاطى ، والمستقبلية، وفى أرجح الظن التكعيبية فى التصوير. بيد أنه تبرز إلى حيّز الوجـود، فى حقب البعث والتجديد التـى يشرع فيها الأدب أو الفن بالتطوّر، ظاهرة معاكسة تمامًا لتلك التى نلحظها فى حقب الأفـول. ففى هـذه الحال، ليس المضمون هـو الذى يتأخر عن الشكل، وإنما الشكل هـو الذى يتأخرعن المضمـون. وفى وسعنا أن

---

[٢٠] النفس المصدر – ص ٧٠.

نسوق كأمثلة ساطعة أهاجي "كانتمير"(*) . فالأفكار التى تتضمنها هذه الأهاجي عميقة إلى درجة أن بعضها قد حافظ حتى الساعة الراهنة على فائدته (الأفكار بصدد التربية على سبيل المثال). ولكن بسبب الشكل الذى ترتديه هذه الأفكار، لا يمكننا اليوم أن نقرأ "كانتمير" من دون أن نبذل مجهودًا كبيرًا. وقد توجب على الأدب، بعد "كانتمير" أن يعمل طويلاً وكثيرًا ليصير شيقًا حقًا. أى ليجد شكلاً مطابقًا لمضمونه، ذلك المضمون الذى كان يتحدّد، فى كل حقبة، بعلاقات المجتمع الروسى"(١١)

أن الصلة وثيقة بين المضمون والشكل، والتناغم بينهما يكون فى الفترات التى يبلغ فيها الأدب والفن ذروة التطور. غير أنه فى بعض الحقب يكون هناك انفصال بين مستوى الشكل، ومستوى المضمون. وإذا كان المضمون هو الذى يحدد الشكل – فيما يرى بليخانوف – فإن تدهور مستوى المضمون يكون دليلاً على تدهور الأدب وانحطاطه، ويضرب بليخانوف مثلاً بالانحطاطية، والمستقبلية والتكعيبية، ويرى أن ذلك كان دليلاً على الأفول الروحى لبعض شرائح البورجوازية. وإذا لم يتحقق المضمون بشكل كاف، فإن هذا يكون معناه أفول الجمال، وقبح الشكل، وهو يتمثل فى الاتجاهات السالفة الذكر. أما فى حقب البعث والتجديد، فإن الحال يكون عكس ذلك، يكون تطورًا فى المضمون وضعفًا فى الشكل، وهذا يكون دليلاًعلى البعث والتجديد، وصعود طبقة. ولكن التعارض بين طبقتين –

(*) الأمير كانتمير (١٧٠٨ – ١٧٤٤) اشتهر بأهاجيه، نقل إلى الروسية 'مونتسكيو'، و'هوراس' كان ينتمى إلى العناصر المتقدمة فى الطبقة النبيلة الروسية والمتطلقة إلى جعل روسيا تشبه أوروبا – راجع: مقدمة فيريفل للفن والتصور المادى للتاريخ – ص ٤٣.

(١١) بليخانوف، ج: تاريخ الفكر الإجتماعى فى روسيا – م٢١، ص ص٢٠٨، ٢٠٩ عن الفن والتصور المادى للتاريخ – المقدمة بقلم فيريفل – ص ص ٤٢، ٤٣.

صاعدة، وآفلة – "لا يعبر عن نفسه على الدوام – فى الأدب والفن – فى اتقان الشكل، ونقص المضمون من جهة، وفى غنى المضمون وتخلخل الشكل من الجهة الثانية"(١٢) "فلا ينبغى أن ننسى أنه إذا كانت الأفكار السائدة لدى طبقة بعينها تتحدد، من حيث مضمونها بالوضع الاجتماعى لتلك الطبقة، فإنها ترتهن ارتهانًا آسرًا، من حيث شكلها بالأفكار التى كانت تسود العصر السابق لدى هذه الطبقة عينها أو لدى الطبقة العليا. إن المأثور قوة محافظة كبيرة فى الميادين الأيديولوجية كافة"(١٣) على حد تعبير "إنجلز".

إن العلاقة بين الشكل والمضمون – فى التحليل الأخير – تتحدد بالعصر، والأوضاع الطبقية، وعلاقة الطبقة الصاعدة بالطبقة الآفلة، وقوة الأفكار التى كانت تسود فى العصر السابق.

بهذا يرد "بليخانوف" علم الجمال إلى علم الاجتماع، ويؤكد على الدور الذى يراه منوطًا بعلم الجمال العلمى، أو النقد العلمى، وهو إيجاد المعادل الاجتماعى للعمل الفنى. إن "بليخانوف" فى دراسته للمضمون فى علاقته بالشكل قد أكد على أولوية المضمون ووحدة المضمون والشكل، كما أوضح الأسباب التى يكون فيها الشكل منفصلاً عن المضمون، أو يكون أحدهما متقدمًا والآخر متأخرًا، ولكن تحليله فى جملته ينزع إلى التحليل الاجتماعى، ويبتعد عن التحليل الجمالى. ولم يقم بتحليل شروط الوحدة، ولم يقم بتحليل الحالات التى يخفق فيها الشكل أو يكون مستواه أدنى من المضمون.

وإذا كان "بليخانوف" قد رأى أن "العامل الاقتصادى يتخلى عن مكانه فى المجتمعات التى بلغت درجة عليا من درجات التطوّر والنمو، فيحلّ محله عامل

---

(١٢) فيريفل: – مصدر سابق – ص ٤٣.

(١٣) راجع: بليخانوف، ج: مخطط لتاريخ المادية – م٨– ص ١٧٣– عن المصدر السابق – ص ٤٤.

نفسي سيكولوجي، فهل معنى ذلك أن حديثنا يدور حول محتوى سيكولوجي للأثر الفني أو حول محتوى أيديولوجي عام يختص بعصر معين. محتوى منعكس في ضمائر الأفراد؟ أم أن الموضوع يتعلق بتكوين نفسي أصيل متفرّد، بالروح أم بالطابع القومي في إطار الإقليم، والإطار الاقتصادي، والسياسي لأمة من الأمم؟ أم أن الأمر يتعلق بنفسية طبقية مستقلة عن القومية؟ أم بنفسية فردية؟ فتحليل المضمون كما جاء عند "بليخانوف" يظل - إذن - غامضًا."[١٤]

ولقد اهتم بليخانوف بالمضمون، ولكنه لم يدرس الشكل دراسة جمالية، اللهم إلا عن طريق بعض الإشارات العابرة عندما كان يدرس الدراما الفرنسية. فكان حديثه مقتضبًا عن الكمال، والأناقة والصياغة.

* * * *

لقد كان "بليخانوف" أول ماركسي روسي يتصدى باقتدار لدراسة الفن وعلم الجمال، وقد حاول جاهدًا أن يقدم، ماوسعه الوقت، وظروف الكفاح، مارغب في تقديمه، وقد كان أول من قدم صياغة متماسكة لعلاقة الفن بالمجتمع. وتفسير الكثير من العادات والتقاليد التي تربط بين الفن والمنفعة عند البدائيين، كما كان على معرفة واسعة بالأدب والفن العالميين. وقدم صياغة لدور الأدب والفن في المجتمعات المعاصرة وجعل من علم الجمال سلاحًا طبقيًا، كما فسّر، وشرح العديد من الأعمال العالمية بنظراته الثاقبة، ووضع الأسس لعلم جمال مادي أو علمي. ولكن رغم ذلك لم ينج من بعض الزلل، فقد سيطرت على أفكاره أحيانا النظرة السوسيولوجية الفجّة، فكان أسير التفسير الميكانيكي في بعض الأحيان للعلاقة بين الأدب والفن - كجزء من البنية الفوقية - والعامل الاقتصادي، ولم ينتبه إلى خصوصية العمل الفني أو الأدبي مع غزارة علمه بالفنون والآداب التي تشهد بها

---

[١٤] لوفافر، هنري: مصدر سابق - ص - ٦٦، ٦٧.

دراساته. كذلك لم يضع الفنان في المكان الذي يستحقه، فقد أخذته حميته الأيديولوجية، وجعل الفنان أو الشاعر، إبنا لعصره وطبقته، ولم يضع في الاعتبار دوره كفرد بشكل كاف، مع أنه درس باستفاضة - وفي كتاب مستقل - دور الفرد في التاريخ.

كذلك لم ينج "بليخانوف" من التأثيرات الكانطية والهيجلية، في الرؤيا الجمالية رغم أنه كان يؤكد في نقده لـ "بيلنسكي(*)" و"فولنسكي"(**) على الرؤية المادية في مقابل المثالية الهيجلية. وكذلك عندما وقع في أسر "كانط" عندما كان يناقش الفن بين المنفعة، والجمالية، مما جعل أفكاره غامضة وتحتمل كلا التأويلين. وأيضا عندما رأى أن الفن هو بمثابة لعب - في رده على "تشيرنيشفسكي" الذي كان يرفض رؤية "كانط" - فجعل الفن لعبا عند البدائيين، ورأى اللعب في الطبقات العليا هو الذي يجنح إلى التسلية، وبذلك تكون النتيجة هي الخلط، والغموض، فلم يوضح "بليخانوف" أفكاره في هذا الشأن.

وقد كان "بليخانوف" هو العدو اللدود للشكلية والانحطاطية والمستقبلية .. إلخ و"الناقد العميق المفكر الذي يحارب نظرية الفن البحت، لم يستطع أن يتخطى في النهاية الأساس النفسي للتيارات الانحطاطية في الفن"(٥٦)

(*) بيلنسكي، فيساريون جريجوريفيتش: (١٨١١ - ١٨٤٨) ديمقراطي ثوري روسي، مؤسس علم الجمال الواقعي في روسيا - قدم عنه "بليخانوف" عدة دراسات فلسفية وجمالية. (لمزيد من التفاصيل راجع: Adictonary of Philosophy - Op. Cit. P. P. 49 & 50.

(**) فولنسكي، أكيم لفوفيتش (١٨٦٣ - ١٩٢٦) ناقد ومؤرخ للفن - داعية لنظرية الفن للفن - وقد ناقش كتاباته "بليخانوف" في أكثر من موضع - راجع: بليخانوف، ج: المؤلفات الفلسفية - ج ٥ - دار دمشق - ص ٦٦١.

(٥٦) افسيانيكوف، وآخرون: مصدر سابق - ص٢٠٩.

وأخيرًا لقد وضع "بليخانوف" أفكارًا جمالية نظرية إلا أنه لم يتقيد بها عندما جاء إلى مجال التطبيق، ويتضح ذلك في مقاله عن "ليوتولستوى" ومقاله عن "هنريك ابسن".

وفي الختام ورغم بعض هذه المآخذ إلا أن "بليخانوف" كانت أفكاره منهلاً، نهل منه دعاة الواقعية، وعلم الجمال المادى، وكانت بتطويرها، وشروحها، والتعارض معها تشكل أساسًا لأفكار جمالية تنطلق بشكل عام من الماركسية، وإن شابتها أحيانًا مثالية "هيجل" أو "كانط"، أو مادية "فيورباخ".

الفصل الخامس

القيم الجمالية الماديّة

(تروتسكى) الفن والتحرر الإنسانى



مقـــدمـــة

كان "ليون تروتسكى"(*) أحد القادة البارزين للثورة البلشفية، وكان مفكرًا، قدم العديد من الكتابات فى مجالات الثقافة والسياسة والفكر، ويعد كتابه "الأدب والثورة The Literatnre And Revolution" مصدرًا رئيسيًا لما كان يدور من صراع وحوار فى مجالات الفن والفكر الجمالى بعد انتصار الثورة، كما أنه كان يحمل رؤية "ماركسية" خاصة – يمكن أن توصف "بالتروتسكية: فى الأدب والفن والسياسة.

وقد كانت آراؤه الجمالية تنتظم فى مجالين:

الأول: كان ينصبّ على نقد الاتجاهات السائدة فى روسيا آنذاك. لتحديد موقعها من الفن الذى يتوافق مع الثورة، ومحاولة توضيح أفضل ما يمكن أن تقدمه من فائدة فى الدراسة الجمالية – للماركسية – وما يجب التخلص منه. وكان الصراع يتخذ صورة النقد حينا والسجال أحيانًا، وفى بعض الأحيان لا يخلو

(*) ليون تروتسكى (١٨٧٩-١٩٤٠) [الإسم الأصلى "ليف دافيدوفتش برونشتاين" أحد القادة للثورة البلشفية – تقلد منصب وزير الخارجية ووزير الحربية – لعب دورا نشطًا فى معارضة "ستالين" – حكم عليه بالنفى – وأسقطت عنه الجنسية السوفيتية، أغتيل فى المكسيك عام ١٩٤٠. من أعماله الهامة: الثورة الدائمة – نتائج وتوقعات – نقد مشروع الكومنترن – (من ثورة فبراير إلى مفاوضة بريست ليتو فستك" – الشيوعية والإرهاب – بالإضافة إلى أعمال أخرى منها "الأدب والثورة" – راجع: (تروتسكى"، ليون: الثورة الدائمة ترجمة بشارة أبو سمرا (المقدمة) – دار الطليعة – ط٢ – بيروت – مارس – ٩٦٨ – ص ص ٧ – ١١.

الأمر من محاولة التأثير، أو الاستمالة، وأخيرًا التعاطف. وكان ذلك يعد بمثابة مقدمة لطرح ما تكونه النظرية، أو الرؤية التى يراها – من وجهة نظره – صائبة.

والثانى: كان محاولة للتنظير لما يكونه الفن الثورى، والفن الاشتراكى وتحديد الخطوط الفاصلة بين مجالات الفن، ومجالات الثقافة والحياة الأخرى، وذلك عبر حوار ونقد لما هو كائن، وتأكيد على أفضل ما يراه "ينبغى أن يكون"

وتكمن أهمية هذا المجال، وآراؤه بصدده فى كون "تروتسكى" كان إلى جانب كونه مفكرًا، هو أحد القادة البارزين فى الثورة، مما جعل لآرائه – حينئذ – أثرًا بالغًا على واقع الحياة الثقافية والفنية فى روسيا قبل أن يغادرها إلى منفاه.

وسوف نقوم بدراسة آراء "تروتسكى" فى هذين المحورين خلال موقفه من المستقبلية، والشكلية (ضمن المحور الأول) ثم البروليتاريا والثقافة والفن الإشتراكى (المحور الثانى).

أولا: المستقبلية

١ - *ما المستقبلية:*

يقول تروتسكى:

" المستقبلية ظاهرة أوروبية European Phenomenon، وتكمن أهميتها فى أنها بصرف النظر عن تعاليم المدرسة الشكلية الروسية Russian Formalist School، فإنها لم تسجن نفسها فى مجال الشكل الفنى، بل ارتبطت منذ البداية، خاصة فى إيطاليا، بالأحداث الاجتماعية والسياسية"[1]

يرى "تروتسكى" أن المستقبلية Futurism ظاهرة أوروبية، وبذلك فهو يريد أن ينفى عنها أنها من نتاج المجتمع الروسى، فهى أشبه بتقليد من فنانى روسيا لأوروبا المتقدمة، وذلك رغم تعاطفه معها أكثر من الشكلية، خاصة أنها أى المستقبلية - لم تطوّق نفسها بإطار الشكل الجامد، بل انطلقت فى خضم الأحداث السياسية والاجتماعية - خاصة فى إيطاليا، بلد المنشأ.

لقد بدأت المستقبلية على يد الإيطالى فيليبو توماسو مارينتى Filippo Tomaso Marinetti[2] الذى نشر البيان المستقبلى فى صحيفة "الفيجارو" الفرنسية فى العشرين من فبراير ١٩٠٩. وقد دعت المستقبلية إلى فن قائم على الحركة، وظهرت مصطلحات التزامن Simultaneity والدينامية Dynamism. كذلك دعت إلى شعر نابع من الحدس Intuition، والتبرؤ من العقل وهجر النحو

---

(1) Trotsky, Leon: Literature and Revolution - Russell & Russell - New york, 1957, p. 126.

(٢) مارينتى (١٨٧٦-١٩٤٤).

اللاتينى، وإلى استعمال الأسماء بشكل عشوائى، وكتابة الأفعال بصيغة المصدر، وإلغاء الظروف وإلغاء علامات التنقيط، وإن كانوا قد سمحوا باستعمال الرموز الرياضية، والموسيقية. كما دعوا إلى كره المكتبات والمتاحف، وفى البيان الفنى لعام (١٩١٢) جاء "أن حرارة قطعة من الحديد أو الخشب الآن أكثر إثارة لنا من ابتسامات امرأة أو دموعها" وكان هذا تأكيدًا على سيطرة الآلة، وغياب العنصر الإنسانى. وقد كان "مارينيتى" يميل إلى عرض أفكاره عرضًا عدائيًا ومغريًا فى الشكل الأدبى. وكان للمستقبلية جانبها السياسى. فقد نشر بيانًا سياسيًا قصيرًا عام ١٩٠٩ بمناسبة الانتخابات للتنديد بنفوذ الإكليروس السياسى. وفى ١٩١١ ظهر بيان آخر تأييدًا للحرب الليبية. وفى ١٩١٣ ظهر "البيان السياسى المستقبلى" وكان معاديًا للاشتراكية والكنيسة. وفى فبراير ١٩١٨ نشر "مارينيتى" بيان الحزب السياسى المستقبلى، وقد شمل العديد من النقاط السياسية فكان معاديًا للكنيسة من أجل ترويج التعليم وتسهيل الطلاق وتحديد ساعات العمل بثمانى ساعات يوميًا. وفى ١٩١٩ اشترك "مارينيتى" ومستقبليون آخرون فى تأسيس جمعية (المحاربين الفاشية).وأمضى "مارينيتى" مع موسولينى واحدا وعشرين يومًا فى السجن بتهمة الإخلال بأمن الدولة. وفى ذلك الوقت كتب (مارينيتى) -مابعد الشيوعية - الذى كان استنكارًا مستقبليًا للشيوعية كمبدأ بيروقراطى ضيق الأفق - وسلفى. وفى عام ١٩٢٣ أصدر آخر بيان مستقبلى تم إهداءه إلى "موسولينى" قائد إيطاليا الجديدة. ويؤكد هذا البيان النزعة الوطنية الاعتدائية، وإن كان يواصل جعل الإمبراطورية الجديدة مناوئة للإكليروس[٣]

[٣] روسن، جودى: المستقبلية الإيطالية - ضمن كتاب (الحداثة) - تحرير: مالكم برادبرى وجيمس ماكفارلن - ترجمة مؤيد حسن فوزى - مركز الإنماء الحضارى - ط ٢ حلب - ١٩٩٥ - ص ص٢٥٢-٢٦٢.

وإذا كانت المستقبلية تبدأ بالتبرؤ من العقل، وتقوم ببعض الأعمال الشكلية في الفن، وتنفي الجانب الإنساني في العمل الفني وفي نفس الوقت، تقف ضد سلطة الكنيسة، وتعادي الاشتراكية، وتدعو إلى الحرب والتوسع، وتتحالف مع الفاشية وتقف ضد حركات التحرر، وقد كان ذلك واضحًا في جميع بياناتها، والتي صدرت قبل أن يشرع "تروتسكي" في كتابه "الأدب والثورة"، فلماذا يفضلها "تروتسكي" على الشكلية التي أدارت ظهرها كلية للسياسة واهتمت بالجوانب الشكلية في الفن؟.

يرى "تروتسكي" أن المستقبلية قد ولدت في دوامة Eddy الفن البورجوازي، ولم يكن ممكنًا أن تولد على غير هذا النحو، وطابعها المعارض العنيف لا يناقض هذا الأمر في النهاية"[4]

فرغم التعاطف مع المستقبلية، فإن هذا لا ينفي طابعها البورجوازي، وأنها نشأت في خضم الصراع داخل البورجوازية. والطابع العنيف لمعارضتها لكل ما هو مألوف، وبالي، وقديم ودعوتها إلى الحركة، ومناوءتها للسلوك البورجوازي، لا يخرجها – في رأي "تروتسكي" من جلدها البورجوازي.

لقد نشأت المستقبلية الروسية عام ١٩١٠ – وقد جاء في القاموس الفلسفي الصادر عن دار التقدم، والذي يحمل وجهة النظر السوفيتية – أنها كانت حركة مناقضة للحركة الإيطالية، فالمستقبليون الروس (الأخوان يورليوك، وكروتشينخ، وخليبنكوف، وب ليفتشتز، وف. كامنسكي) كانوا معادين للجوهر الرجعي لبيانات "مارينيتي". ولكن أعمالهم بورجوازية صغيرة وفوضوية. وقد أدرك "مايا كوفسكي" وغيره الزيف الأيدولوجي والجمالي لأصحاب هذا الاتجاه. فانفصلوا عنه واتجهوا إلى الواقعية الاشتراكية[5]

(4) Trotsky, L: Op Cit. P. 127.
(5)Rosenthal, M. & Yudin, p:. Editors of A Dictionary of philosophy Tr. Form Russian Edited by Richard R. Dixon and Murad saifulin,=

لقد كان "ماياكوفسكى" (١٨٩٣ – ١٩٣٠) يرى أنه يمكن للعواطف الإنسانية أن تجسد وتحرر ما أسماه بـ(ارتعاش وخفقان) الشعر الرمزى والانحطاطى بحسب علاقاتها بديناميكية المدينة، وهذا يتم عن طريق اتباع اللوحات المستقبلية. واعتبر "مايا كوفسكى" بعد قصيدته "غيمة فى البنطلون" والتى نشرها عام ١٩١٥ صاحب أكبر موهبة تجديدية فى الحركة المستقبلية. وقد مارس المستقبليون العديد من الاحتفالات الفوضوية، فكانوا يطوفون الشوارع بملابس وأقنعة غريبة ومضحكة. وكانت المسرحيات تمثل فى المطاعم والمقاهى، وكان "ماياكوفسكى" يقوم بنفسه بمهمة إخراج تلك العروض العدائية، ويلقى الشعر، وينطق بالكلمات البذيئة. ورغم ذلك فقد وصفه "بوريس باسترناك" بأنه يملك طاقة إبداعية كبيرة تتجاوز تكتيك الصدمة Schock-Tactics وقد كان "ماياكوفسكى" حقا شخصية جذابة ومحيرة.(١)

لقد كانت ولادة المستقبلية فى روسيا، فى وقت كان التخلف ران على روسيا القيصرية، وكانت تستعد للثورة الديمقراطية فى فبراير ١٩١٧. ولم تكن الرأسمالية الروسية متخمة كالرأسمالية الأوروبية التى دخلت مرحلتها الإمبريالية، بل كانت لا تزال تواجه السلطة البطريركية، والإقطاعية فلم تنجز البورجوازية الروسية بعد ثورتها، بل كان لابد من إتمام ذلك فى فبراير ١٩١٧.

ويرى "تروتسكى" أن الوضع فى روسيا كان مناسبا للمستقبلية، وهذا ما دفعها إلى خوض معارك لكى تجد لها مكانا تحت الشمس.

لكن الثورة البروليتارية فى روسيا انفجرت قبل أن يتاح الوقت للمستقبلية لكى تتحرر من عاداتها الطفولية، وقمصانها الصفر وقبل أن تنال الاعتراف الرسمى،

=progress pullishers, 1st, printing-Moscow, 1967- p. 170.

(١) هايد، ج.م.: المستقبلية الروسية – ضمن الحداثة I – مصدر سابق – ص ص ٢٧٠-٢٧٢

وقبل أن تتحول إلى مدرسة فنية مقبولة الأسلوب. لقد فاجأت البروليتاريا باستيلائها على السلطة "المستقبلية" التى مازالت مضطهدة. وقد دفع هذا الظرف المستقبلية نحو السادة الجدد للحياة. خاصة أن فلسفتها، أى عدم احترامها للقيم القديمة، وديناميكيتها، قد جعلا اقترابها من الثورة أمرًا سهلاً، ولكن المستقبلية حملت معها سمات نشأتها الاجتماعية It's Social Origin فى مرحلة تطورها الجديد، ألا وهى: البوهيميا البورجوازية Bourgeois Bohemia"[7]

لقد كان تخلف المجتمع الروسى فى صالح المستقبلية، كما كان فى صالح "بوشكين" من قبل على حد قول "بليخانوف"[8]. فالمستقبلية لم يكن عودها قد قوى بعد، ولم تكن قد حظيت بمكانة لائقة بين المدارس الأدبية، بل هى - نظرًا لديناميكيتها وحركتها ورفضها للقيم البالية - كانت تعانى من الاضطهاد، ولذا وجدت ملاذها فى الثورة البروليتارية.

"كانت البلشفية، كما أشار إلى ذلك المستقبليون أنفسهم بحماس تقريبًا، حركة تشبه حركتهم، من حيث أنها تسعى إلى الإمساك بالمستقبل وربطه بعجلة الحاضر"[9] ولقد كان دور "ماياكوفسكى" بالغ الأثر، فقد كان يملك الرغبة فى رفع التخلف الاقتصادى المدعوم من النظام القيصرى عن كاهل الشعب. وقد اعتمد فى أسلوبه وكلماته على لغة الجماهير، فقد كانت المستقبلية تسعى إلى تطهير الكلمة من طلاء التراث الأدبى. كما اعتمد على الأغانى الشعبية. وكان "ماياكوفسكى" كلما

---

(7) Trostsky, L:. Opcit. P.p. 129-130

(8) لقد رأى بليخانوف أن تخلف روسيا كان بمثابة مانع لانزلاق "بوشكين" نصير الفن للفن، إلى ما انزلق إليه أنصار نفس الاتجاه. فى أوروبا، وأرجع ذلك إلى أن البورجوازية الروسية كانت متخلفة عن نظيرتها الأوروبية-راجع:
Plekhanove, G.: The Art and Social life, Opcit, p. 36.

(9) هايد، ج.م.: المستقبلية الروسية - مصدر سابق - ص ٢٧٣.

اقترب من الثورة ابتعد عن المستقبلية. فلم يستطع زملاؤه "المستقبليون التكعيبيون" أن يتواءموا مع الثورة.

لقد كانت المستقبلية الروسية متباينة مع نظيرتها، وأصلها، المستقبلية الإيطالية. فبينما انحدرت الأخيرة إلى الفاشية، انتمى نجوم الأولى إلى الثورة البلشفية. ولعل هذا الواقع هو الذى حدا بـ "تروتسكى" بأن يقدّم هذا التقييم الخاص بالمستقبلية. وهذا جعله يختلف مع الكثيرين من المنظرين السوفييت وعلى رأسهم "لينين" الذى كانت اهتماماته الأدبية ذات "طبيعة محافظة Conservative، تقتصر فى مجملها على الاهتمام بالواقعية Realism، وكان ينفر من تجارب المستقبلية والتعبيرية Expressionismt"[(١٠)] وقد تابع رأيه العديد من المنظرين الجماليين فى روسيا.

(٢) القطيعة مع التراث

لقد رأت المستقبلية الروسية أن القضية الأساسية لها هى القضاء على طلاء التراث الأدبى للكلمة، وشنت هجوما على النحو، وأكدت على الخصائص الصوتية والتصويرية للكلمة، وكرهت الكتب التى هى بمثابة صفوف من الكلمات المندفعة بانضباط كبير عبر الصفحات. وكتب المستقبليون قصائد بلا معنى تعتمد على أصوات الكلمات كما فعل ذلك (كروتشينيخ). وسخروا من التراث الأدبى، ولم ينج "بوشكين" من نقدهم اللاذع، وترددت أفكارهم حول القطيعة مع الماضى. وكانت "المستقبلية الإيطالية" - الأم - تطالب بتحطيم المتاحف والمعارض الفنية، والتخلص من المكتبات. وقد كان "موسولينى" يفكر فى حل أزمة إيطاليا الاقتصادية

(10) Eagltan, T.: Maxism and Literary Criticism - Methuen & Co. LTD - London, 1978, p. 41.

عن طريق بيع الكنوز الفنية الإيطالية"[11]، وكان هذا ينسجم مع الحلم المستقبلي بتحطيم المتاحف، ثم الأفكار اللاحقة التي ترى التخلص منها عن طريق البيع.

لقد كانت القطيعة مع التراث تتخذ أشكالا شتى، ولكن هذا الرأي يرد عليه "تروتسكي" - رغم تعاطفه معها أو ربما بسببه، وكي يجعلها تأخذ مكانا يتلاءم مع الوضع الثوري الجديد، والرؤية الجديدة للواقع. ولقد كان موقف "تروتسكي" - على حد تعبير"تري ايجلتون Terry Eaglton" من الفن غير الماركسي لفترة ما بعد الثورة ينهض على أساس الجمع المرهف بين الاستيعاب لأكثر عناصر هذا الفن غنى"، والنقد الفعال لنواحي النقص فيه.[12] وقد أكد "تروتسكي" على الحاجة إلى ثقافة اشتراكية Socialist Culture تستوعب أفضل إنتاج الفن البورجوازي. فالثقافة ليست المجال الذي يأمر فيه الحزب فيطاع، ولكن ليس معنى هذا هو التسامح مع الأعمال المضادة للثورة."[13] كما واجه مواجهة المستقبليين الساذجة للتراث بقوله "أننا نحن الماركسيين نعيش دوما في تراث (عرف) We Marxists have ALways Lived in Tradition"[14]

وقد كان توسيعه لأفق الواقعية، ووقوفه مع رؤية للفن أرحب من رفاقه المتشددين، هو الذي دفعه إلى محاولة استيعاب المستقبلية - خاصة أن أبرز ممثليها قد سعوا إلى الالتحاق بالثورة - فكان تعاطفه معها ونقده لها، ومحاولة وضعها في إطار لا يتعارض مع المقولات الأساسية للماركسية.

وإذا كانت الماركسية لا تقول بالقطيعة المطلقة مع التراث، بل ترى الأخذ بالجانب التقدمي فيه، ونفض الترهات والأساطير، وتخليصه مما يثقل كاهله من أفكار تجاوزها الزمن، واستيعاب عناصره التقدمية، فإن المستقبلية، والتي تقف في طليعة

---

(11) روسن، جودي: المستقبلية الإيطالية - مصدر سابق - ص ٢٧٦.
(12) Eaglton, T.:Op. Cit. p. 42
(13) Ibid: p. 42
(14) Ibid: p. 42

الأدب تبقى كأى مدرسة معاصرة أخرى نتاجًا للماضى الشعرى. والقول بأنها قد حررت الفن من آلاف السنين التى تثقل كاهله وتربطه بالبورجوازية. والقول بأن المستقبلية قد تخلصت من الماضى، وتخلصت من "بوشكين Pushkin " وقامت بتصفية العرف Liquidate Tradition، إلخ دعوة ذات مغزى بقدر ما هى موجهة إلى الطائفة الأدبية القديمة، وإلى دائرة الإنتلجنسيا المغلقة. بكلمات أخرى فليس لها من معنى إلا بقدر ما ينشغل المستقبليون أنفسهم بقطع الحبل Cord الذى يربطهم هم إلى كهنة Priestes التراث الأدبى البورجوازى"(١٥)

إن قطيعة المستقبليين مع الماضى ليست إلا ثورة فى العالم المغلق للمثقفين ولاتلتقى مع أحلام وآمال الطبقة العاملة التى لم تستوعب الماضى بعد حتى تقوم برفضه أو تجاوزه، إنها مطالبة قبل كل شئ، باستيعاب التراث الأدبى لأنها لم تعرفه بعد، فيجب أن تتآلف معه، وأن تستوعب "بوشكين" ثم بعد ذلك تحاول أن تتجاوزه. "أما الرفض المستقبلى الغاضب للماضى فتطلّ منه العدمية البوهيمية Bohemian Nihilism، ولا نعثر فيه على ثورية بروليتارية"(١٦)

وتأكيدا على عدم الانفصال عن التراث يربط بين الثورة البلشفية وبين "كوميون باريس"، والثورة الفرنسية الكبرى، كما يربط بين الثورة وبين "ماركس" و"هيجل" والاقتصاد الكلاسيكى الإنجليزى، مؤكدًا أن تقاليد "كوميون باريس" كانت زادًا لمن قاموا بالثورة البلشفية. وكان الماضى يقدم الدروس المستفادة.

أن المعضلة لا تكمن فى إنكار المستقبلية لتقاليد الإنتلجنسيا المقدسة، بل على العكس، إنها تكمن فى أن المستقبلية لا تشعر بنفسها كجزء من التراث الثورى. ففى حين أننا دخلنا فى الثورة، فإن المستقبلية قد سقطت فيها. لكن الموقف ليس ميئوسًا منه. فالمستقبلية لن تعود إلى مداراتها، لأن هذه المدارات لم تعد موجودة

---

(15) Trotsky, L:. Opcit. P. 130.
(16) Ibid: p. 131.

بالمرّة. وهذا الحال ذو مغزى، يعطى المستقبلية إمكانية الميلاد من جديد، إمكانية اقتحام الفن الجديد، لاكتيارغالب، وإنما بصفتها تمثل أحد أهم مكوّناته"[١٧]

لقد التقت المستقبلية بالثورة، ولابد إذن من أن يتغير الوضع، فمـادارتها القديمة، الرفض المطلق، الحركات الصبيانية، القطيعة مع التراث، لا تلائم الثورة البروليتارية، فالبروليتاريا لم تعرف التراث بعد، وتريد معرفته ثم تجاوزه، وإلى أن يأتى ذلك الحين، فعلى المستقبلية أن تعيد بناء نفسها من جديد، وأن تجد لها مكانًا فى تيار الفن، بصفتها إحدى مكوناته الرئيسية، وذلك بأن تجد لها مكانًا ضمن التقاليد الثورية.

(٣) موقف .. وانتقادات:

يدرك "ترونسكى، كما رأينا أن الصورة الفنية هى نتاج المحتوى الاجتماعى Social Content، ولكنه فى نفس الوقت وصفها بأنها على درجة كبيرة من الاستقلال، (فالعمل الفنى يجب أن يحكم عليه بواسطة قانونه الخاص فى المحل الأول)، ولذا نجده يتقبل كل ما له قيمة فى التحليلات الفنية للشكليين. فى نفس الحين أدان عدم اكترائهم بالمحتوى الاجتماعى، وحالات الصورة الأدبية. ومن هذا المنطلق كان كتابه (الأدب والثورة) مزعجًا للنقاد غير الماركسيين، لما فيه من رؤية ماركسية مرنة، ونقد تطبيقى فعّال.[١٨]

لقد رأى "تروتسكى" أن إبداعات "خليبنكـوف Khlebnikov، وكرتشينيخ Kurchenikh) من الكلمات تقف خارج الفن الشعرى، بل هى فقه لغة ذو طابع ملتبس They Are Philology Of Douhtful Charcter، شعرية بشكل جزئى، ولكنها ليست شعرا. وأن إدارة الفن ظهره للحياة الداخلية للإنسان المعاصر الذى يبنى عالما جديدا أمر غير مقبول، ذلك أن الفن فى رأيه يجب أن يغير، وأن يعكس،

(17) Ibid: p. 132
(18) Eaglton,T.: op. Cit. P. 43

وإذا كانت المستقبلية ترفض الدور الفعال للفن، فهى إنما تكرر أفكارًا عفى عليها الزمن.(١٩)

وبعد أن يوجه "تروتسكى" العديد من الانتقادات للمستقبلية، يطرح سؤالاً: هل يعنى ذلك أن "ليف Lef"(٢٠) تسلك بشكل مطلق الطريق الزائف، وأنه ليس فى وسعنا أن نفعل شيئًا لها؟

يجيب بـ "كلا" الأمر ليس بهذا المعنى. والموقف لا يستدعى أن يكون للحزب وجهات نظر محددة وثابتة فى مسائل الفن فى المستقبل. وليس له قرارات جاهزة فيما يخص نظم الشعر، وتطور المسرح وتطوير اللغة الأدبية، وأسلوب العمارة، مثلما ليس للحزب ولا يمكن أن يكون له مثل هذه القرارات الجاهزة فى أى مجال آخر. كما أن التطور الحقيقى للفن، والصراع لأجل إبداع أشكال جديدة ليس من مهام الحزب. وهذا لا يعنى أنه لا صلة للفن بالسياسة، بل توجد نقاط تماس بين المجالين، وأيضًا بين الفن والاقتصاد. ونقاط التماس هذه على درجة كبيرة من الأهمية لأنها هى التى تحدد العلاقات المتبادلة بين هذه المجالات(٢١)

إن الأدب والفن لا يصنعان بأوامر حزبية، وليس لرجال الحزب أن يخططوا لما يجب أن يكون عليه العمل الفنى، والشكل الفنى ليس نتيجة لأوامر تصدر من

---

(19) Trotsky, L.: Op. Cit. P. 133.

(٢٠) ليف Lef هى الجماعة التى كانت تلتف حول المجلة التى تحمل نفس الإسم، والتى أسسها "ماياكوفسكى" عام ١٩٢٣ لكى تدعم المستقبلية والفن التجريدى. ولقد توقفت المجلة عن الصدور فى عام ١٩٢٥ وحلّت محلها فى عام ١٩٢٧ مجلة "نوفى ليف". والتى أخذت تؤكد أن المستقبلية لا تنبذ الماضى كماض بل تنبذ محاولات إضفاء الشرعية على الأساليب البالية المعاصرة، وذلك من تأثير ارتباط "مايا كوفسكى" بالثورة.

راجع: هايد، ج.م: المستقبلية الروسية – مصدر سابق – ص ص٢٨٥، ٢٨٦.

(21) Trotsky, L:. Op. cit, p.p. 139 & 140.

رجال السلطة، بل إن "الشكل الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوره تحت ضغط حاجة داخلية Enter Need، ومثل أى شئ آخر، تكون له جذوره الاجتماعية. فالتطورات ذات المغزى فى الشكل الأدبى، تكون نتيجة "تغيرات ذات مغزى أيضًا فى الأيديولوجيا"[22] والشكل الأدبى له درجة عالية من الاستقلال، ويتطور وفق ضرورات داخلية خاصة، ولا يهتز بتأثير كل رياح أيديولوجية Idiological Wind تهب عليه.[23]

وبناءً على ذلك فإن "تروتسكى" يدعو إلى التعامل مع جماعة (ليف) من باب الثقة، والسعى إلى الاتصال بدلاً من القطيعة، والاتجاه إلى التأثير فى الجماعة وجعلها تمثل الثورة بشكل أفضل. إن المسألة – على حد تعبيره – لا تطرح على حدّ السكين، فأمام الحزب الوقت الكافى للدراسة والتأثير والاختيار. ويرى أن "المشكلة لا تكمن فى الصياغة النظرية لمسائل الفن الجديد، وإنما فى التعبير الفنى".[24]والمستقبلية هى المنوط بها ذلك. فلم التعصب والعجلة؟ فى رأى "تروتسكى".

إن "تروتسكى" – رغم بعض الانتقادات – يفتح الأبواب واسعة لكى تدخل "المستقبلية" ضمن الفن الرسمى للثورة، ويعمل ما وسعه الجهد لكى يزلل أمامها العقبات التى قد توضع من قبل الحزب، وباسم الثورة، فلماذا كان هذا الاهتمام الكبير؟، أو بمعنى أدقّ ما هى القيمة الحقيقية للمستقبلية فى رأى "تروتسكى"؟

يرى "تروتسكى" أنه مع بعض الاستثناءات النادرة، فإن الشعر الروسى فى تلك الفترة قد تعرض للتأثير بواسطة المستقبلية، وقد جاء ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر. وليس فى وسع الإنسان أن ينكر التأثير الفعال لـ "ماياكوفسكى" على مجموعة كبيرة من الشعراء البروليتاريين Proletarian Poets ولقد كان تمردهم على

(22) Eaglton, T.: Opcit. P.p. 23
(23) Ibid: p. 25
(24) Trostsky, L:. Op. Cit p. 140.

القاموس القديم تمردًا مفيدًا على قاموس ضيّق وبليد ومتكلف الصنع، وكان تمردًا على الانطباعية Impressionism وتمردًا على الرمزية Symbolism التى صارت زائفة وعلى "زينايدا هيبيوس Ziniada Hippius"[٢٥] وأصحابها، وعلى الإنتلجنسيا اللبرالية الصوفية.

لقد كانوا تقدميّن فى مضمار فقه اللغة، فقد ساعدوا على طرد الكثير من الجمل والألفاظ البالية وأضافوا دمًا جديدًا للغة، كما قدموا إضافات هامة فى علم النحو والوزن والقافية، وموسيقى البيت الشعرى. لقد كانوا يناصبون التصوف العداء، ويرفضون التأليه السلبى للطبيعة، كما ناهضوا الكسل وشرود الأحلام، ووقفوا إلى جانب التقنية والتنظيم العلمى، والآلة والتخطيط والسرعة والدقة، كما ناصروا الإنسان الجديد الحائز على كل تلك الأشياء والارتباط بين هذا التمرد الجمالى Asethetic Revolt مع التمرد الأخلاقى والاجتماعى ارتباط مباشر. لقد أنتج القرف من محدودية الحياة وابتذالها أسلوبًا فنيًا جديدًا كوسيلة للإفلات منها، وتنقيتها. والثورة

(٢٥) "زينايدا هيبيوس" (١٨٦٧-١٩٤٥) شاعرة وروائية روسية وكان شعرها يهتم بالشكل. شكلت مع زوجها (ديمترى ميرزوفسكى) الذى ألفّ كتابًا عام ١٨٩٣ بعنوان (أسباب أفول الأدب الرسى والتيارات الجديدة) واعتبر "مانفيستو" للحداثة الروسية، شكلت بداية تيار الحداثة الروسية. وقد احتضن آل (ميرزوفسكى) عبر ممارستهم الأدبية عددًا من الشعراء والنقاد والمفكرين والروائيين والمتصوفة – كتب عن (زينايدا هيبوس) "بليخانوف" فى "الفن والحياة الاجتماعية"، ناقدًا مذهبها فى الفن للفن واتجاهها نحو التصوّف والانطوائية، ورغم ذلك أطرى البناء الفنى لبعض قصائدها – هاجرت "زينايدا" بعد ثورة أكتوبر ١٩١٧ وماتت فى باريس ١٩٤٥) بعد أن كانت قد أصدرت هى وزوجها مجلة مناهضة للسوفيتية. – راجع:

Plekhanove, G: The Art And Social Life, Op,. Cit. p.p. 49-56

وأيضًا: لامبرت، يوجين: الحداثة فى روسيا – ضمن [الحداثة] مصدر سابق – ص ص١٤٧-١٤٩.

البروليتارية إذ تربط بها المستقبلية، فإنها تدفعها إلى الأمام، وتدعم نموها. وقد دخل فعلاً عدد من المستقبليين إلى الشيوعية، فتخطوا عالمهم الصغير.[٢٦]

هكذا ورغم التناقضات، تدخل المستقبلية خندق الثورة، بما لها من رصيد في مقاومة الانحطاطية والرمزية والتعبيرية، وغيرها، وبما قدمت من تجديدات في مجال الفن، وبمناصرتها للثورة، ووجود الوئام بين أهم أعلامها، وبين الثورة.

(26) Trotsky, L:. op cit p.p. 141-145.

ثانيا: المدرسة الشكلية الروسية

يقول "تروتسكى":

"إذ تركنا جانبًا الأصداء الضعيفة للأنساق الأيديولوجية السابقة على الثورة، فإننا نجد أن النظرية الوحيدة فى هذه السنوات التى وقفت معارضة للماركسية فى روسيا السوفياتية هى نظرية الفن الشكلية. ووجه المفارقة يكمن فى أن النظرية الشكلية الروسية كانت وثيقة الارتباط بالمستقبلية الروسية، ففى حين أن الأخيرة قد استسلمت، سياسيًا، أمام الشيوعية، نجد أن الشكلية قد عارضت الماركسية بكل ما لديها من أساس نظرى"[1]

كما أشرنا سابقًا، فإن "ماياكوفسكى" قد نجح فى ربط المستقبلية بالثورة" "فقد اندفع المستقبليون وراء الثورة وأكدوا دور الفنان بوصفه منتجًا ينتمى إلى الطبقة العاملة لموضوعات مصنعة .. وأعلن دمتريف Dmitrive أن الفنان قد أصبح الآن رجل بناء وتقنية، قائد ورئيس عمال. ووصل التشييديون Constructivsis بهذه الأفكار إلى مداها المنطقى، فدخلوا المصانع بالفعل ليضعوا نظريتهم فى "إنتاج الفن" موضع الممارسة العملية".[2]

إلا أن الشكلية، رغم أن فيكتور شكلوفسكى Victor Shklovsky زعيمها، وهو منظر المستقبلية، لم تتخذ موقفًا مؤيدًا للثورة، بل كانت فى الجهة الأخرى منها، وإن كانت قد اعترتها بعض التحولات فيما بعد.

---

(1) Trotsky, L.: op cit, p. 162

[2] سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة جابر عصفور - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٥ - ص٢٩.

لقد بدأت الشكلية بكتيب صغير نشره "شكلوفسكى"[٣] عام ١٩١٤ تحت عنوان "انبعاث الكلمة". ولقد صيغت فى هذا الكتاب لأول مرة التعاليم المبكرة لجماعة (دراسة اللغة الشعرية) تلك الجماعة التى قدمت المنهج الجديد، وأضفت عليه الصبغة العلمية المنظمة.

وقد كانت الدراسات الشكلية قد رسخت دعائمها قبل ثورة ١٩١٧ بواسطة جماعتين، الجماعة الأولى: حلقة موسكو اللغوية التى تأسست عام ١٩١٥، والجماعة الثانية هى أبو ياز (اختصار للعبارة الروسية جمعية دراسة اللغة الشعرية) التى بدأت نشاطها عام ١٩١٦. وإذا كان رومان "ياكوبسون" Roman Jakopson هو الشخصية القيادية للمجموعة الأولى، فقد كان فيكتور شكلوفسكى، "وبوريس ايخنباوم "Boris Eikenbaum أبرز أعضاء الجماعة الثانية.[٤]

والجدير بالذكر أن إسم الشكلية لم يختره أعضاؤها منذ البداية، بل أطلقه عليهم المنظرون والنقاد المعادون لأعمالها وتطبيقها، وقد كان الخصوم أيديولوجيين، مثل "تروتسكى"، ونقادًا أيديولوجيين مثل "لونا تشارسكى"[*] الذى وصف الشكلية فى عام ١٩٣٠ بأنها تخريب إجرامى ذو طبيعة أيديولوجية وذلك فى الوقت الى كانت تصل فيه الشكلية إلى نهاية المطاف.[٥]

---

[٣] أحمد، فتوح: الشكلية، ماذا يبقى منها - مجلة فصول. ج٢ - مجلد (٢) - يناير ١٩٨١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨١ - ص١٦٢.

[٤] سلدن، رامان: مصدر ابق - ص ص٢٨، ٢٩.

[*] لونا تشارسكى، أناتولى فاسيلسفيتش (١٨٧٥ - ١٩٣٣) سياسى وكاتب صحفى، وعالم جمالى - من مؤلفاته (الاشتراكية والدين) و (المبادئ الأساسية لعلم الجمال الوضعى) وغيرها - راجع:
A Dictionary Of Philosophy, Op. Cit, PP, 259 & 260.

[٥] راجع: بشبندر، ديفيد: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر - ترجمة عبد المقصود عبد الكريم - الهيئة المصرية العامة -للكتاب - القاهرة ١٩٩٦ - ص ٩٨ وأيضا: نظرية المنهج الشكلى - نصوص الشكلانيين الروس - ترجمة إبراهيم الخطيب - الشركة المغربية للناشرين المتحدين - مؤسسة الأبحاث العربية (الرباط - بيروت) - ١٩٨٢ - ص ٩.

توحى الشكلية بصورة خادعة بإجماع معين بشأن حصر التركيز على شكل النص الأدبى دون محتواه، ولكن هذا يعود إلى اهتمام "شكلوفسكى" بالتحليل الملموس للشكل. ولقد اكتسى الشكل معنى جديداً، فلم يعد غشاءً، وإنما وحدة دينامية وملموسة، لها معنى فى ذاتها خارج كل عنصر إضافى.[1]

كانت المدرسة الشكلية تحتوى عناصر ذات اتجاهات نظرية وأيديولوجية متنوعة، كان "ميخائيل باختين Mikhil Bakhtin"[2] لبعض الوقت على رأس جماعة موسكو، لكنه تبرّأ فى النهاية من ارتباطه بالشكليين نتيجة لانتمائه السياسى، ونظرته المختلفة فى دراسة الأدب. وقد جمع "باختين" فى الفترة المتأخرة من الشكلية بين الشكلية والماركسية.

والجدير بالذكر أن الشكليين لم يروا أنهم يشكلون وحدة متجانسة ومنسجمة، فهم لم يتنازعوا فقط مع أعضاء ينتمون إلى مدارس أو تقاليد أو أيديولوجيات أخرى، ولكنهم تنازعوا أيضًا فيما بينهم. وقد رأى "بيترستانير Peter Steiner": أن ما يميز الشكلية .. طريقتها الجدالية فى التنظير، ورفضها لاختصار تنوع التفسير الفنى للنسق الأدبى فى نوع واحد. "نفى الأحادية".. هذا ما أعلنه "ايخنباوم" فى عام ١٩٢٢." اننا نؤمن بالتعدّدية. إن الحياة متشعبة ولا يمكن اختصارها فى قاعدة واحدة" وبالانطلاق من مقدمات منطقية مختلفة تمامًا، انقلبت فرضيات العلماء الشباب ضدهم، وهاجم كل منهم الآخر وشوهه ونبذه"[8]

---

[1] إيخنباوم، بوريس: نظرية المنهج الشكلى – ضمن (نظريـــة المنـــهج الشكلـــى) – مصدر سابق – ص٩.

[2] بشبندر، ديفيد: مصدر سابق – ص٩٩.

(8) Steiner,Peter: Russian Formalism: A Metapoetics, Ithaca and London: Cronell university press, 1984, P. 259.

عن: بشبندر، ديفيد: مصدر سابق – ص ١٠٠.

ولقد رأى ايخنباوم[٩] أن المدرسة الشكلية لم يكن لديها أى مذهب أو نظام جاهزين. ولم تبن نظريات تريح الانتقائيين – على حد قوله. بل كانت الشكلية تقوم بوضع مبادئ ملموسة يتم التمسك بها فى حدود إمكانية تطبيقها على مادة ما، فإذا اقتضت المادة تعقيدًا أو تغييرًا للمبادئ تم ذلك مباشرة، فقد كان الشكليون أحرارًا بما فيه الكفاية أمام نظرياتهم.

ولقد اهتم الشكليون بتطوير أفكارهم عن الفرق بين اللغة الشعرية ولغة الحياة اليومية، والفن من حيث هو وسيلة، والعنصر المهيمن فى العمل الفنى، ودراسة لغة القصة والأسطورة، وغيرها من العناصر الهامة فى العمل الفنى. وفى البداية لم يواجه الشكليون عقبات من السلطات السوفيتية، فقد كان الاتحاد السوفيتى مشغولاً عنهم بالحرب الأهلية والتدخلات الخارجية، والأزمات الاقتصادية. ولكن بعد صدور كتاب "تروتسكى" الأدب والثورة ١٩٢٤ كانت قد بدأت مرحلة جديدة فى تطور الشكلية. "وبالرغم من دعوى "ايخنباوم" بأن الشكلية تحركت تحركًا حتميًا باتجاه النموذج التاريخى نتيجة لمنطقها الداخلى الخاص، إلا أن من المحتمل أن تكون جماعة "الأبوياز" قد تعرضت لضغط أيديولوجى وسياسى شديد للعمل وفق النزعات التاريخية للنظرية الماركسية، سواء كانت سياسية أم أدبية"[١٠]

رغم العداء الشديد بين أنصار الماركسية، وبين الشكلية إلا أن الشكلية قد اتجهت فى الفترة الأخيرة – قبيل النهاية عام ١٩٣٠ – إلى محاولة الالتقاء بالماركسية، وقد تجسد ذلك فى اقتراب "باختين" من الماركسية، ثم انفصاله عن

---

(٩) بوريس ايخنبام (١٨٨٦-١٩٥٩) مؤرخ أدب – أهم مؤلفاته الميلوديا فى الشعر الغنائى الروسى (١٩٢٢)، أنا اخماتوفا (١٩٢٣) اهتم بدراسة تولستوى ليرمونتوف – راجع نظرية المنهج الشكلى – مقال ايخنباوم – ص ص٣٠، الهوامش ص ٦٩

(١٠) بشبندر، ديفيد: مصدر سابق – ص١١٩.

الشكلية. وفي اقتراح ياكوبسون وتينيانوف[11] Tynyanov عام ١٩٢٨ لتطوير الشكلية. إذ رفضا الشكلية النظرية Doctrinaire Formalism التي فصلت السلسلة الجمالية عن مجالات الثقافة الأخرى، مثلما رفضا التعليل الميكانيكي الذي أنكر الدينامية الداخلية لواقع كل إنسان وخصوصيته، وأعلنا أن تاريخ الأدب يرتبط ارتباطا وثيقا بالسلسلة التاريخية الأخرى"[12]

بعد أن قدمنا نظرة عامة عن المدرسة الشكلية، فإننا نعود إلى آراء "تروتسكي" عن الشكلية، والتي حاول من خلالها أن يضئ بعض الجوانب فيما يتعلق بالنظرة الجمالية - التي يراها ذات قيمة ومعنى.

يطرح تروتسكي السؤال الآتي:

ما المدرسة الشكلية؟

ويجيب، بأنها وكما يمثلها في الوقت الحاضر "شكلوفسكي، "وجيرمونسكي"، "وياكوبسون" وغيرهم تمثل طرحا متعجرفا Arrogant وفجا. فبعد أن أعلنت هذه المدرسة أن ماهية الشعر هي الشكل Form، اختزلت عملها في التحليل الوصفي، والشبه السكوني للأصول الاشتقاقية والنحوية للأعمال الشعرية، ولأحرف العلة، والصوامت، والمقاطع، والصفات التي تتكرر. هذا التحليل الذي

(11) يوري تيبانوف (١٨١٤- ١٩٤٣ كاتب ومؤرخ أدبي - درس تاريخ الأدب الروسي فيما بين (١٩٢٠-١٩٣١) بمعهد تاريخ الفن (ليننجراد) من بين كتبه "قدماء ومجددون" - ١٩٢٩) - راجع نظرية المنهج الكشلي - مصدر سابق - ص ١٧٢.

(12) Erlich, v.: Russian Formalism: History Doctrine, New Haven and London: Yal university press, 1981, p 134.
عن بشبندر، ديفيد: مصدر سابق - ص١١٩.

يعتبره الشكليون ماهية الشعر، أو فن الشعر، هو بلا شك ضرورى ومفيد، بشرط أن ندرك طابعه الجزئى والمساعد والتمهيدى."[13]

فإذا كان الشكليون قد رأوا – أن الشكل الجديد "لا يظهر لكى يعبر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم، نتيجة للمفهوم الجديد للشكل"،[14] وأن "شكل الأثر الأدبى يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكى، وتظهر هذه الديناميكية – فى مفهوم مبدأ البناء"[15] ورأوا أن الشعر "لغة منتظمة فى كل نسيجها الصوتى، والإيقاع أهم العوامل فى بنائه"[16] وإذا كان شكلوفسكى[17] قد رأى أن تقنية الفن هى إسقاط الألفة عن الأشياء وتغريبها ومعارضة الرأى الشائع الذى يرى أن وظيفة الفن تمثيل الحياة، وقد عرف العمل الشعرى – فى أعماله الأولى – بأنه مجموع حيله الفنية، وبأن التطور الشعرى مجرد تبديل لبعض الحيل. فإن هذا الجهد يمكن اعتباره جزءًا هامًا وضروريًا للعمل الفنى، بل هو بالفعل كذلك، ولكن لا يمكننا القول بشكل فج، وبلغة متعجرفة أنه كل شئ كما أن فصل العمل الفنى عن الحياة، ليس فى صالح الفن، وقد لا تكون الصلة مباشرة بين الواقع والفن، ولكنها بالضرورة ليست معدومة

إن الشكليين يرفضون أن تكون لمناهجهم قيمة مساعدة شبيهة بقيمة الإحصاء للعلوم الاجتماعية والمجهر للعلوم البيولوجية، بل هم يذهبون إلى أن فنون

---

(13) Trotsky, L:. Op. Cit. P. 163

(14) ايخنباوم، بوريس: نظرية المنهج الشكلى – مصدر سابق – ص٦٠.

(15) تينيانوف، يورى: مفهوم البناء – ضمن نظرية البناء الشكلى – مصدر سابق ص ص٧٧، ٧٨.

(16) راجع: سلدن، رامان: مصدر سابق – ص٣٢.

وأيضًا: بشبندر، ديفيد – ص ص١٠٢، ١٠٤.

(17) Trotsky, L:. Op. Cit. P. 164.

الكلام تجد اكتمالها في الكلمة، والفنون التشكيلية في اللون. أما الرؤية الاجتماعية والسيكولوجية فليست إلا ضربًا من الكيمياء السحرية[١٨].

إن "تروتسكي" بدراسته المتعمقة للشكلية يحاول أن يمنحها الفرصة لأن يكون لها مكانًا – إلى جانب مدارس أخرى – في الواقع الثقافي الروسي آنذاك. وذلك بنقدها ووضعها في مكانها الطبيعي، بعيدًا عن عزلة الشكليين أنفسهم، والنظرة الشيوعية المتشددة التي كانت سائدة آنذاك في روسيا، والتي كانت ترى الأعمال الحداثية إنتاجًا متدهورًا للمجتمع الرأسمالي مما دفع الشاعر الدادي "تزارا Tzara" إلى القول "أن الشئ الغريب في الثورة أنه كلما تطرف بك الموقف السياسي نحو اليسار طولبت بأن يكون فنك أكثر بورجوازية"[١٩]

وإذا كانت العلاقة بين الشكل والمضمون من المسائل الهامة التي خاضت فيها أقلام الماركسيين، فنجد على سبيل المثال "ج. ع. يغوروف" يقول: "والتجديد في الشكل مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتجديد في المضمون. والوسائل التي يتم بواسطتها إيجاد الشكل ليست غاية في ذاتها. إن مصدر التجديد في المضمون والشكل كليهما هو، في نهاية المطاف، الواقع نفسه الذي يضع في تطوره أمام الفنان أخلاقًا وصدامات جديدة تستلزم بطبيعة الحال أشكالاً جديدة من التعبير .... والمضمون والشكل في العمل الفني مترابطان ترابطاً عضويًا حتى أننا حين نتكلّم عن الشكل لا نستطيع أن نفصله عن المضمون إلا ذهنيًا"[٢٠] فإن الشكليين الروس كانوا محل نقد شديد من "تروتسكي" لأنهم رأوا أن "الشكل" الجديد هو الذي رأى النور بشكل

---

(18) Ibid : P. 164.

[١٩] عن: سلدن، رامان: مصدر سابق – ص ٦٣.

[٢٠] يغوروف، أ. غ.: الشكل والمحتوى – ضمن علم الجمال الماركسي اللينيني – جـ٢ – ترجمة يوسف حلاق – مراجعة عدنان جاموس – (دار الجماهير – دار الفارابي) (دمشق – بيروت) – ١٩٧٨ – ص ص ٥٤، ٥٥.

تلقائى، ودفع الشاعر للبحث عن المادة المناسبة، كما دفع به فى اتجاه المدينة. إن تطور الكتلة اللفظية Verbal Mass قد تم بشكل تلقائى من الأوديسا Odyssey إلى غيمة فى البنطلون Acloud In Trousers[٢١] ويرى بأن "الشكل الفنى الجديد، بالمعنى التاريخى الرحب، يولد استجابة لحاجات جديدة. لنأخذ مثلاً من مجال الشعر الغنائى Iyric Poetry. إنه بوسعنا القول أنه يندرج بين فسيولوجيا الجنس وبين قصيدة الحب نظام مركب من أوليات التوصيل النفسية، التى تدخل فيها عناصر فردية ووراثية واجتماعية ... الشاعر ليس فى إمكانه أن يجد مادة للإبداع الفنى إلا فى بيئته الاجتماعية، وهو ينقل نزوات الحياة ودوافعها عبر وعيه الفنى الذاتى"[٢٢]. ولكن كروتشينيخ Kruchenikn كان يؤكد على أن الشكل الجديد هو الذى يوجد المضمون الجديد وكان ياكوبسون يرى أن المطابقة فى التعبير، مع الكتلة اللفظية هى اللحظة الأساسية فى الشعر، وكان "شكلوفسكى" يفصل بين الفن والحياة حين قال ساخرًا "الفن منفصل دائمًا عن الحياة، ولم يعكس لونه أبدًا لون العلم الذى يخفق فوق حصن المدينة[٢٣]. وتصل المعركة إلى ذروتها حين يقول "ياكوبسون" "إن تجريم الشاعر بسبب الأفكار والعواطف لا يقل عبثية عن موقف الجمهور فى العصر الوسيط حين ينهال بالضرب على الممثل الذى أدى دورًا يهوذا":[٢٤] ويعلق عليه "تروتسكى" بسخرية "بأن من الواضح أن ما سبق كتب بواسطة تلميذ ثانوى موهوب".[٢٥]

إن الماركسية لا تجرم الشاعر بسبب أفكاره أو عواطفه، ولكنها – فى رأى "تروتسكى"[٢٦] – تطرح على نفسها أسئلة:

(21) Trotsky, L.: Op cit. P. 165
(22) Ibid; p. 167.
(23) IbidL p. 164.
(24) Ibid: p. 166.
(25) Ibid.: p. 166
(26) Ibid: p. 169.

ما نسق العواطف الذى يجد استجابة معه شكل محدد من الأعمال الفنية؟ وما الشروط الاجتماعية التى ترجع إليها تلك الأفكار وتلك العواطف؟ ما المكان الذى تشغله فى التطور التاريخى للمجتمع وللطبقة.

إن الفن الجديد، لا يمكنه إلا أن يضع كفاح البروليتاريا فى صدارة اهتمامه. ولكن طريق الفن الجديد ليست محدودة بعدد معلوم من السراديب المرقمة. والغنائية الشخصية مهما كانت دائرتها محدودة وضيقة، فإن من حقّها الذى، لا جدال فيه، أن يكون لها وجودها فى الفن الجديد. والتصور الماركسى لا يطالب الفنان بأن يتبع تعاليم وتوجيهات محددة، ولا أن يتكلم عن العمال فحسب، ويكون الفن عن مداخن المصانع أو الانتفاضات ضد أرباب العمل. هذا فى رأى "تروتسكى" زعم باطلن وزائف[27]

إن هذه الرؤية تتجه بعيدًا عن الاتجاهات الماركسية الفجة التى كانت تطالب الفنان بأن يكون تابعًا لتعاليم الحزب، وترفض أى نوع من التعبير عن المشاعر الشخصية. وتضع الحدود الصارمة لمجالات التعبير الفنى.

لقد كانت الشكلية ضد التصور المادى للتاريخ، فقد كان "شكلوفسكى" ينكر تأثير البيئة وعلاقات الانتاج على الفن. وكان يؤكد قوله ذلك كما يلى:

إذا كانت البيئة تعبر عن نفسها فى الرواية، فلماذا الجدال العالى الصوت فى العلْم الأوروبى الذى يصدّع الرؤوس حول السؤال: أين ألفت قصص ألف ليلة وليلة A Thousand And One Nights، هل فى مصر، أم الهند أم فارس؟. فإن رد "تروتسكى" هو أنه إذا كانت شروط حياة الإنسان – والفنان أيضًا – تجد تعبيرها فى عمله، فإن هذا لا يعنى أن لهذا التعبير طابعًا جغرافيًا واثنوجرافيا وإحصائيًا دقيقًا. وإذا كان من الصعب أن نقرر هل كتبت ألف ليلة وليلة فى مصر أم الهند أم فارس،

(27) Ibid. p.p 174 & 175

فليس فى ذلك ما يبعث على الاستغراب، لأن تلك المسائل انطلاقا من النصوص إنما تؤكد على أن تلك النصوص تعكس البينة. ولو على نحو بالغ التحريف والتشويه.(٢٨)

لقد كان "تروتسكى" وهو يضع كتاب "الأدب والثورة" فى خضم السنوات الأولى للثورة يحاول أن يفتح نافذة صغيرة للفن، فى ذلك البناء الضخم، وأن يدفع بالرؤية الماركسية قدما بعيدا عن التعاليم الصارمة، وأن يجعل للفن بعض الخصوصية، ولكنه فى الوقت نفسه، لم يكن يتوان عن النقد، والنقد العنيف لكل اتجاه يبعد الفن عن الواقع.

يقول ديفيد بشبندر David Buchbinder:

"تفترض النظرية الماركسية وجود علاقة ديناميكية بين الشروط الاجتماعية ونصوص الأدب التى ينتجها مجتمع معين، وهذه إحدى مزاياها الرئيسية على الشكل الأقدم للنظرية التاريخية ... إن النظرية الماركسية مع هذا نظرية يوتوبية A Utopian Theory فى جوهرها: يعزز التحليل الماركسى العلاقات الاجتماعية وعلاقات الإنتاج والشروط الاجتماعية الاعتقاد بأن التاريخ يتحرك باتجاه الأفضل والأفضل ... وقد أثرت هذه النزعة على تقييم الأدب باعتباره جيدا أو رديئا طبقا لما إذا كان يتخذ موقفا تطوريا أو ثوريا أى "تقدميا" أم لا."(٢٩)

إن العلاقة الديناميكية بين الفن والواقع الاجتماعى تحمل فى ثناياها قدرة الفن على التأثير – رغم كونه جزءا من البنية الفوقية – فى البنى التحتية، والبنى الفوقية أيضا، وذلك وفقا للمنهج الجدلى الماركسى. أما القول بأن النظرة اليوتوبية هى التى حدت بالتحليل الماركسى فرض أطر محددة للتقييم، والتصنيف للأدب فليس هذا هو الأساس على الإجمال، بل إن التحليل الاجتماعى للفن هو الذى

(28) Ibid: p. 175.

(٢٩) بشبندر، ديفيد: مصدر سابق – ١٣٧.

يحدد ما إذا كان الفن تقدميًا أم رجعيًا، وذلك ليس وفقًا لانطوائه تحت لواء الاشتراكية، بل لتعبيره عن (أو بمعنى أدق عكسه) لتطلعات الطبقة الصاعدة ونضالها.

إن هذه العلاقة الديناميكية، تتأكد عند "تروتسكى" عندما يؤكد على "أن الإبداع الفنى هو دائمًا قلب معقد للأشكال القديمة تحت ضغط حوافز جديدة تولد خارج نطاق الفن"[30] أى أن الفن، والإبداع الفنى بالتحديد، وثيق الصلة بما هو خارج الفن، أى بالواقع، "فالفن ليس عنصرًا متجردًا من الماديات يغذى نفسه بنفسه، بل هو وظيفة للإنسان الاجتماعى لا تقبل عراها الانفصال عن بيئته وعن طراز حياته"[31]

وهكذا يتصل الفن بالواقع عن طريق كونه وظيفة للإنسان الاجتماعى وأيضًا عبر التأثير، والضغط الذى يقع على الفن – من خارجه – لتوليد أشكال جديدة، هى بالضرورة ليست إلا تعبيرًا عن حاجات جديدة، وتغيرات جوهرية فى الواقع.

وقبل أن يختم "تروتسكى" حديثه عن الشكلية يعود ليؤكد مرة أخرى على أهمية مناهج التحليل الشكلى The Methods of Formal Analysiys Is Necessery، لكنها غير كافية But Insufficient. أما فى النهاية فإنه يرى أن الشكليين يفصحون عن تدين آخذ بالنضوج السريع، إنهم تلاميذ القديس يوحنا. هم يعتقدون أنه "فى البدء كانت الكلمة" أما نحن فنعتقد فى أن "فى البدء كان العمل" وقد تبعته الكلمة كظل صوتى له.

لقد كان "تروتسكى" فى حواره مع الشكلية ونقده لأطروحاتها، يحاول أن يؤثر فيها، ويشدّ إلى الثورة القسم القلق منها، وفى نفس الوقت أن يطرح أفكاره فيما يتعلق بالقضايا التفصيلية للشكل الفنى، والأطُر المنظمة له.

---

(30) Trotsky, L: Op cit. P. 179
(31) Ibid: p. 179.

وقد كان التأثير كبيرًا، فقد عدّلت الشكلية فى سنيها الأخيرة بعض آرائها، إذ أعلنت أن تاريخ الأدب يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالسلسلة التاريخية الأخرى، والذى تجلى فى تطوير ياكوبسون، وتينيانوف ١٩٢٨ للشكلية، وأيضًا فى مزاوجة "ميخائيل باختين" بين الماركسية والشكلية.

ثالثا: البروليتاريا والثقافة والفن الاشتراكى

بعد أن قدم "تروتسكى" انتقاداته، وحدد موقفه من كل من المستقبلية والشكلية فى روسيا، كاتجاهين رئيسيين معاصرين فى الفن البورجوازى، فإنه يتقدم خطوة، ويناقش موضوع الفن الاشتراكى، إمكانية قيامه، وشروطه ..

إذا كان التاريخ قد عرف أنماطا من الفن تعبر عن الطبقات السائدة فى هذا العصر أو ذاك، وترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة علاقات الإنتاج التى تحدد بالتالى طبيعة العلاقات الطبقية. فكانت هناك فنون تعبر عن المجتمعات القائمة على الرق، وكذلك عن الإقطاع فى العصور الوسطى، أو عن المجتمعات القائمة على سيطرة البورجوازية فى العصور الحديثة. فهل يمكن فى عصر ديكتاتورية البروليتاريا الديمقراطية الثورية، أن يقوم فن يعبر عن البروليتاريا بصفتها الطبقة التى تحكم فى روسيا – حين شرع "تروتسكى" فى وضع كتابه "الأدب والثورة Literature And Revolution؟

فى ذلك الحين كانت البروليتاريا فى بداية عصرها، وكانت تواجه تحديات كبيرة على جميع المستويات السياسية والاقتصادية والاجتماعية. كانت لا تزال آثار الحرب الأهلية، والتدخلات الخارجية تنوء بكلكلها على روسيا السوفيتية. وكانت الثقافة بصفة عامة، والفن بصفة خاصة، يقبعان فى ركن بعيد، بينما كانت تطل الحاجات الضرورية والملحة برأسها، وبكيانها من كل جهة. وقد جعل ذلك قبضة الدولة على الثقافة أضعف، وكانت الاتجاهات المتباينة تنتشر فى روسيا، من شكلية ومستقبلية وبقايا الرمزية ... بعض الاتجاهات كانت معارضتها صريحة – كالشكلية –

كما سبق أن أشرنا، والبعض الآخر استطاع أن يتكيف مع الوضع الجديد، ويطرح تصورات مناسبة له – المستقبلية –، وفي نفس الوقت بدأ يظهر في الانتلجنسيا الثورية الحديث عن (فن ثوري)، وعن (ثقافة بروليتارية)، قياسًا على الفن الرجعي البورجوازي والثقافة البورجوازية. بل كانت تنشط في المجتمع حلقات تدعو إلى تفريخ فنانين وكتاب من البروليتاريا.

ومما يؤكد أهمية هذا الموضوع – أي الرأي القائل بثقافة بروليتارية – إننا نجد أن "لينين"[1] أكد في عام ١٩٢٠ "في مسودة قرار عن الثقافة البروليتارية" أنه "لا اختلاق ثقافة بروليتارية جديدة، بل تطوير خيرة نماذج وتقاليد ونتائج الثقافة الموجودة من وجهة نظر الماركسية عن العالم وظروف حياة ونضال البروليتاريا في عهد ديكتاتوريتها".[2]

كما يؤكد "أناتولي لوناتشارسكي" أن لينين "لم ينكر إطلاقاً أهمية حلقات العمال لأجل تخريج كتاب وفنانين من الوسط البروليتاري، ولكنه كان يخشى أن تسعى (بروليتكولت)[3] إلى الانكباب على اختلاق (علم بروليتاري) على العموم و(ثقافة بروليتارية) بكل مداها."[4]

إذا كان "لينين" قد اهتم بهذا الموضوع،فإن "تروتسكي" قد أتيحت له الفرصة لأن يقدم بالتفصيل رأيه، والذي كان له الأثر الكبير في ذلك الوقت.

(١) لينين، فلاديمير إيليتش (١٨٧٠-١٩٢٤): قائد الثورة البلشفية.

(٢) لينين، فلاديمير إيليتش: في الثقافة والثورة الثقافية – دار التقدم – موسكو – ١٩٦٨

(٣) بروليتكولت (Proletcult) اختصار لـ (منظمة الثقافة البروليتارية The Organization For Proletarian Culture) وقد عقد مؤتمرها الأول في أكتوبر ١٩٢٠.

(٤) راجع: لينين، ف. إ: مصدر سابق – ملحقات (ملحق بقلم لوناتشارسكي بعنوان "لينين والفن") – ص٤٥

يرى "تروتسكى" أنه إذا كانت كل طبقة سائدة تبدع ثقافتها وفنها فلا يعنى هذا أنـه من البديهى أن تبدع البروليتاريا ثقافتها وفنها، ذلك أن التاريخ يبين أن تكوين ثقافة جديدة حول طبقة سائدة يتطلب زمنًا طويلاً. ولا تكتمل هذه الثقافة إلا فى المرحلة التى تسبق التدهور السياسى لتلك الطبقة[٥].

ولكن البروليتاريا بحكم أنها فى ذلك الوقت لم يكن قد مرّ عليها مـن الـزمن إلا القليل بحساب عمر الطبقات - فى السـلطة - كمـا أن ديكتاتوريتـها، ليسـت إلا مرحلة انتقالية، ولن يكون لهـا من الوقت المتاح، ما أتيح للإقطاع أو البورجوازية. كما أن ديكتاتورية البروليتاريا ليست إلا مقدمة للتحوّل الاشتراكى، الشكل الأكثر استقرارًا. ولذا فلا مجال أثناء مرحلة البروليتاريا لإبـداع ثقافة جديدة، بل إن البناء الثقافى الحقيقى سيكون عندما لا تكون هناك ضرورة للقبضة الحديدية للبروليتاريا، وحين لا يكون المجتمع طبقيًا، أى فى المجتمع الاشتراكى.[٦]

إن ديكتاتورية البروليتاريا ليست إلا مرحلة انتقالية، وبالتالى فإنه لا وجود لفن أو ثقافة يمثلان هـذه المرحلـة أوضح تمثيل، وهـذا يؤكـد أن القـول بضـرورة إبـداع ثقافة جديدة أمر خاطئ، لأن الثقافة التى توجد فى هذه الفترة لن تكـون إلا ثقافة تمثل مرحلة انتقالية تحمل العديد من التناقضات، والعديد من الإيجابيـات لكنها لن تكون ذات طابع يمكن القول أنه يمثل البروليتاريا، وذلك لما للوضع الانتقالى من خواص تختلف كثيرًا عن حالات الاستقرار النسبى.

(5) Trotsky, L: Op. Cit. P. 185
(6) Ibid: p.p. 185, 176

ولقد أكد "ماركس" أنه "بين المجتمع الرأسمالي والمجتمع الشيوعي تقع مرحلة تحول المجتمع الرأسمالي إلى المجتمع الشيوعي. وتناسبها مرحلة انتقال سياسية، لا يمكن أن تكون الدولة فيها سوى الديكتاتورية الثورية للبروليتاريا."(٧)

"إن العصر الحاضر ليس عصر إبداع ثقافة جديدة، بل هو بالأحرى الدخول إلى ذلك. إن ما يهمنا في المقام الأول هو الحصول على أهم عناصر الثقافة القديمة لكي يكون في وسعنا أن نمهد الطريق أمام ثقافة جديدة."(٨)

ولكن هل يعني ذلك أنه في فترة ديكتاتورية البروليتاريا لا يكون لهذه الطبقة أي دور تجاه الثقافة ارتكازًا على نشأتها، وعلى سلطتها المؤقتة؟

إن القول بانتفاء أي دور لها تجاه الثقافة ليس صحيحًا مثل القول بأن تكون هي صاحبة اليد الطولى في الفن والثقافة.

"إن البروليتاريا مطالبة في عهد ديكتاتوريتها بأن تطبع الثقافة بطابعها، ولكن المسافة كبيرة بين ذلك، وبين الثقافة البروليتارية، إذا كنا نعني بالثقافة نظامًا متطورًا ومنسجمًا من المعرفة والفن في جميع مجالات الإبداع المادي والروحي".(٩)

ويرفض "تروتسكي" أن تتم عملية خلق فن بروليتاري أو ثقافة بروليتارية بالطرق المعملية بواسطة الأكاديمية الاشتراكية، أو الأساتذة الحمر، كما أن إبداع أي ثقافة جديدة يعني بالدرجة الأولى امتلاك الثقافة القائمة، ليكون مقدمة لتجاوزها، ولابد لكي تمتلك البروليتاريا الثقافة الحالية – أي ثقافة البورجوازية – من مرحلة تدريب، ولكن قبل أن تخرج البروليتاريا من هذه المرحلة، فإنها تكون كفت عن أن تكون بروليتاريا، وذلك لأن هذا سيكون نتيجة للتحول الاشتراكي، وانتفاء

(٧) راجع: لينين، ف. أ: الدولة والثورة – المختارات – جـ٢ – دار التقدم – موسكو – ١٩٦٨ – ص٢٨١.

(8) Trotsky, L.: Op. Cit p. 191.
(9) Ibid: p. 192

وجود طبقة مسيطرة. ومايقدمه الشعراء بالمصانع وثيق الصلة بحياة العمال، وحياتهم اليومية، ولكنه ليس أدبًا بروليتاريا بالمعنى الدقيق، إنه قد يهيئ الأرض لثمار جديدة، ولكن الحصاد الثقافي والفني المطلوب - سيكون على حد تعبير "تروتسكي" اشتراكيًا، وليس بروليتاريا[١٠].

إن "البروليتاريا" لا تمتلك الثقافة الفنية، إنها بالكاد تمتلك الثقافة السياسية التي تكفي لتأمين ديكتاتوريتها. وإذا كان بعض الشعراء الذين ينحدرون من أصل بروليتاري قد ارتفعوا عن المشاعر الدينية إلى روح ثورية مناضلة، وكتبوا أشعارًا تعبر عن روح ثورية وعن البروليتاريا، وكانت قصائدهم ضعيفة من حيث الشكل، وتغص بالأخطاء التي تؤكد أن الشاعر لم يصب إلا النذر اليسير من الثقافة، وقد هلل لهم بعض المنظرين متغاضين عن هذه الأخطاء، فإن "تروتسكي" يرى أن الفن له تقنيته، وأن الشاعر يجب أن يمتلكها، أما هذا الذي يهلل له البعض، فإنه لا يدخل في باب الشعر من الأساس.[١١]

لقد رأى "كارل ماركس" في "إسهام في نقد الإقتصاد السياسي" (١٨٥٩): "أن البشر، خلال الانتاج المادي لحياتهم، يدخلون في علاقات محددة مستقلة من إرادتهم، هي علاقات الانتاج التي تناظر مرحلة محددة من تطور قوى انتاجهم المادية. ويؤسس مجموع هذه العلاقات البناء الاقتصادي للمجتمع، أي الأساس الحقيقي الذي يقوم عليه البناء الفوقي السياسي والقانوني والذي تتوافق معه أشكال محددة من الوعي الاجتماعي. ذلك أن نمط إنتاج الحياة المادية يحدد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام. فليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، بل على العكس إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم"[١٢]

(10) Ibid: p.p.: 194 & 195 & 201.
(11) Ibid: p.p. 201-205.

إن الوجود الاجتماعى للإنسان هو الذى يحدد وعيه، والوجود الاجتماعى يتحدد بواسطة الطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها هذا الإنسان، وطورها، وعلاقتها بالطبقات الأخرى، وهذا يتحدد أيضًا وفقًا لدرجة تقدم علاقات الانتاج. ويجب أن نؤكد أن الانتماء المباشر لطبقة ليس هو المعنىّ هنا، بل المقصود هو الانتماء الواعى، وإن كان بعض الماركسيين قد اختزلوا المسألة فى مجرد ولاء الإنسان لطبقته، وهذه هى الماركسية الفجة، أو النظرة السوسيولوجية المبتذلة.

وقد رأت جماعة (كوزنتسا) من الكتاب البروليتاريين أن الأسلوب هو الطبقة The Style Is The Class، وأن الذين ينحدرون من أصل اجتماعى آخر ليس بوسعهم أن يخلقوا أسلوبًا فنيًا يتفق وطبيعة البروليتاريا، ويصلون إلى استنتاج أن هذه الجماعة هى التى تمثل الفن البروليتارى.(١٢)

يرى "تروتسكى" "أن الأسلوب لا يولد مع الطبقة فى زمن واحد، والطبقة تصل إلى أسلوبها بطرق معقدة متشابكة، وليس صحيحًا أنه يوجد أسلوب بروليتارى، أو فن "بروليتارى"(١٤) . فالطبقة لكى تبدع أسلوبها تحتاج إلى وقت طويل، ومران، وهذا ما لا يتوفر للبروليتاريا، كما أن الفن الذى يمكن التحضير له، والوصول إليه سوف يكون هو الفن الاشتراكى.

إذا كانت البروليتاريا لا تبدع ثقافة خاصة بها، ولا فنًا هو بمثابة انعكاس لتطلعاتها، ونضالها، وليست مطالبة بذلك، للأسباب التى سبق ذكرها، وإن كان هذا لا يعنى أن لا تمنح الفن والثقافة طابعها، أو تسمهما بميسمها، فما هو موقف الحزب من الفن إذن؟

---

(12) See Eaglton, t.: Op. Cit. P. 4
(13) Trotsky, L.: Op. Cit. P. 205.
(14) Ibid: p. 205 & 206 & 208.

لقد كتب لينين:

"لا جدال فى أن العمل الأدبى أقل الأعمال خضوعًا للتسوية الميكانيكية وسيطرة الأغلبية على الأقلية. ولا جدال فى أنه لابد لتأمين هذا العمل من تأمين مجال أوسع للمبادرة الشخصية وللميول الفردية، مجال للفكر وللخيال وللشكل وللمحتوى، كل هذا لا جدال فيه. ولكن كل هذا لا يبرهن إلا على أن الجزء الأدبى من عمل البروليتاريا لا يمكن أن يكون متطابقًا حرفيًا مع أجزاء عمل البروليتاريا الحزبى الأخرى"(١٥)

فالعمل الأدبى، فيما يرى لينين، ليس شأنه شأن الفكر السياسى، والفنان يختلف عن رجل السياسة أو الاقتصاد، فلا يمكن أن يخضع العمل الأدبى أو الفنى لنفس المعايير ولذلك تكون قبضة السلطة البروليتارية، والحزب أقل إحكامًا إذا قورن الفن بأى مجال آخر. إن "لينين" رغم أن اهتماماته الأدبية كانت ذات طبيعة محافظة، إلا أنه عارض المواقف الدوجماطيقية فى مجال الفن وكما "أكد "لينين" فى أحد خطاباته إلى جوركى Gorky" أن الفنان يمكنه الاستفادة من جميع الاتجاهات الفلسفية فى الإبداع الفنى، وقد تعارض الفلسفة الصدق الفنى الذى يوصله الفنان. ولكن الأساس هو ما يقدمه الفنان لا ما يفكر فيه"(١٦)

إذا كان الفن – فى رأى "تروتسكى" – كفن ثورى لا يجد طريقه على أيدى العمال، وذلك لأن البروليتاريا تمتلك "ثقافة فنية محدودة جدًا إذا قورنت بثقافتها السياسية، ولذا يجب على الفن أن يسلك طريقه بنفسه، فمناهجه ليست هى مناهج الماركسية. والحزب الذى يقود البروليتاريا ويتولى القيادة بشكل مباشر فى بعض الميادين، لا يكون الفن ميدانًا تطلب فيه قيادته. إنه قد يشجع هذا الاتجاه، أو يعطى ثقته لجماعة من الجماعات، لكنه لا يستطيع أن يتبنّى مواقف جماعة أدبية أو

---

(١٥) لينين، ف. أ: عن الأدب والفن ص ص٤٣، ٤٤.

عن: انيكستوم، أ.أ: شعبية وطبقية وحزبية الفن، ضمن أسس علم الجمال الماركسى اللينينى – جـ١ – تعريب فؤاد مرعى – (دار الفارابى – دار الجماهير العربية) (بيروت – دمشق) – ١٩٧٨ – ص ص٤٢٩، ٤٣٠

(16) Eaglton, T.: Op Cit. P.p. 41.

فنية بعينها، وليس من حقه ذلك[١٧].

إذا كان الحزب لا يفرض وصايته على الفن والثقافة – في رأى "تروتسكى" – وخلافًا للآراء الفجة التى كانت تضع الفن فى خدمة الحزب، أو الفنانين كمعبرين عن أفكار الحزب، ويربطون بذلك المنهج الواقعى، ويعتبرون الخروج على الحزب بمثابة خروج على الفن القويم فى رأيهم. فإن الحرية التى نادى بها "تروتسكى" للفن والفنانين سوف تكون أساسًا يقوم عليه الفن فى عصر ديكتاتورية البروليتاريا. ولذا فإننا نتساءل:

*** ما الفن الثورى وما الفن الإشتراكى؟**

يرى "تروتسكى":

أنه لا وجود لفن ثورى، توجد فقط عناصر لهذا الفن، ومضات، ومحاولات فى هذا الاتجاه .. إن الزمن اللازم كى يظهر هذا الفن إلى الوجود لا يمكن التكهن به. كما أنه يجب عدم الخلط بين (فن الثورة) الذى يعكس تناقضات المرحلة الانتقالية، وبين الفن الاشتراكى الذى لم يوجد بعد الأساس الذى ينهض عليه، وإن كان هذا الفن الاشتراكى سوف يخرج مما يتحقق خلال تلك المرحلة الانتقالية. ولكن الفن الثورى يختلف عن الفن الاشتراكى. فالفن الثورى يتشبع بروح الكراهية الاجتماعية، ويساند العمال خلال نضالهم، لكن الفن الاشتراكى سوف يقوم على التضامن، وسوف يتضمن جميع المشاعر والانفعالات التى نتردد نحن الثوريين فى إعطائها الأسماء الحقيقية لكثرة ما أصابها من ابتذال على أيدى البورجوازية.[١٨]

(17) Trotsky, L.: Op. Cit. P.p. 227 & 228.
(18) Ibid: p.p. 229 & 230

إذا كان لا يوجد فن ثورى، بل يوجد فن يعبر عن المرحلة الانتقالية، عن (الثورة) فما هو فن الثورة؟

هل هو المستقبلية، أم الواقعية أم ماذا يكون.

ينتقد "تروتسكى"[19] المدرسة الانحطاطية Decadent School والمدرسة الرمزية اللتان ولدتا كردّ فعل ضدّ الواقعية، ورفضتا أن تنحلا نفسيًا وتذوبا جماليا فى البورجوازية. وقد استنجدت الرمزية بالسماء (أى لجأت إلى التصوف) وكانت مستقبلية ما قبل الحرب محاولة للانعتاق على صعيد فردى من الخضوع للرمزية، أما الواقعية فإنها تتطابق فى التاريخ الروسى مع العصر الذهبى للأدب. وإذا كان التطور ينحو منحى جدليًا، أى أن الاتجاه الفنى الجديد ينفى السابق، فإن هذا لا يعنى بتر القديم والقضاء المبرم عليه. إن كل مدرسة فنية كامنة بالقوة فى الماضى، وتتطور من خلال قطيعة معه أيضًا. ويصل فى النهاية إلى تبنى المدرسة الواقعية، من خلال رؤية رحبة لا تفرض حدودًا صارمة عليها.

إن الفن الجديد سوف يكون فنًا واقعيًا، ذلك أن الثورة لا يمكن أن تتعايش والتصوف. كما أن ما يراه بعض التخيليين بأنه رومانتيكية ثورية إنما هو اندفاعة وجلة نحو التصوّف، ولكن تحت اسم جديد[20].

وفى الفن الجديد سوف يخرج المسرح من جدرانه الأربعة، وسينزل إلى حياة الجماهير التى سوف تكون متشبعة بإيقاع الميكانيكا الحيوية، وهذا نوع من المستقبلية، وعلى وجه الدقة موسيقى مستقبل بعيد للغاية. وتراجيديا العصر الحاضر تتجلى فى الصراع بين الفرد والجماعة، وبين جماعتين متعاديتين. وتكمن عظمة هذا العصر فى الجهد الإنسانى للتحرر من الضباب الصوفى أو الأيديولوجى حتى يبنى نفسه ويبنى المجتمع وفق خطة رسمها بنفسه.

(19) Ibid: p.p. 232 & 233.
(20) Ibid: p.p. 235 & 236.

ولسوف يجدّد الفن الثورى التراجيديا، كما يبعث الحياة من جديد فى الكوميديا، ويمنح الغنائية جميع حقوقها وسيحيى الفن الجديد جميع أشكال الفكر الخلاّق، إنه سيكون فنًا ملحدًا The New Art Will be Atheist لأن الإنسان لم يعد يقع تحت طائلة القدر لأنه سيكون حرًا من تسلّط الطبيعة بقهره لها وتجاوزه لبدائية الوسائل والتقنية ومحدوديتها، وسيكون حرًا من التسلط الاجتماعى[٢١]

وقد أكد "تروتسكى" بعد نفيه، وارتباطه السوريالية Surrealism أن الحفاظ على استقلالية الفن، ومهمة جعل الفن يستمر هدفًا، ولا يصير وسيلة بأى ذريعة، وذلك عند التقائه "بأندريه بريتون" الفنان السوريالى، إذ قال "تروتسكى" فى رسالة لـ "بريتون": ينبغى النضال من أجل أفكار الثورة فى الفن. أن نبدأ مرة أخرى بالنضال من أجل الحقيقية الفنية، ليس بمفهوم هذه المدرسة أو تلك، بل بمفهوم إخلاص الفنان الذى لا يتزعزع لذاته الداخلية، لا فن بدون ذلك."[٢٢] وبذلك يكون قد حرّر الفن من كل ارتباط بالحزب أو بالبيروقراطية وينتقد "تروتسكى" العصر الستالينى بشدة فيقول:

"إن فن العصر الستالينى سيدخل التاريخ كتعبير صريح عن الانحدار العميق الذى وصلت إليه الثورة البروليتارية. إلا أن أسر بابل الفن الثورى لا يمكن أن يطول ولن يطول للأبد. لا يمكن للحزب الثورى بالتأكيد أن يطرح على نفسه مهمة توجيه الفن. إن إدّعاء كهذا لا يمكن أن يخالج إلا أناسًا منتشين بالسلطة الكلية كما الحال

(21) Ibid: p.p. 240 - 245.

[٢٢] عن: داغر، كميل قيصر - أندريه بريتون - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط١ - بيروت - ديسمبر١٩٧٩ - ص٣٩٧ وقد جاءت ضمن رسالة من تروتسكى إلى (بريتون) تحت عنوان من أجل حرية الفن.

مع بيروقراطية موسكو. إن الفن كالعلم، ليس فقط لا يطلبان أوامر، بل إنهما بحكم جوهرهما لا يسمحان بها"[٢٣]

وهنا ينطلق "تروتسكى" إلى فضاء أرحب مع السوريالية[٢٤]، ويدين تدخل الحزب ضد الفنانين، ومحاولته توجيه الفن، ويرى أن الفن مع التحرر الإنسانى، ويؤكد على خصوصيته. ويكون بذلك قد خطا خطوات أوسع فى اتجاه توسيع الواقعية التى جعلها تستوعب السوريالية، إلى جانب كل فن إنسانى تحررى.

---

[٢٣] عن نفس المصدر – ص٣٩٢.

[٢٤] اشترك "تروتسكى" مع "أندريه بريتون" فى تحرير بيان السوريالية: (من أجل فن ثورى) – فى المكسيك فى ٢٥ يوليو ١٩٣٨، وقد طلب "تروتسكى" لأسباب سياسية أن يستبدل إسمه بإسم (دييجو ريفيرا) وكانت آخر كلمات البيان هى: ما نريد يتلخص فى التالى: استقلال الفن من أجل الثورة، الثورة من أجل التحرير النهائى للفن – راجع المصدر السابق – ص٣٦١.

خاتمة

لقد انطلق "تروتسكى" فى دراساته الجمالية، والتى وجدت تركزها بشكل رئيسى فى "الأدب والثورة" فى لحظة كان الصراع فيها بين المدارس الفنية على أشدّه، وكانت الثورة لم يصلب عودها بعد، وكانت مشغولة بما هو ضرورى، وملح، وراهن. إلا أن هذا لم يجعله يفقد الاتجاه، أو ينحرف إلى موقف متشدّد خاصة وأنه كان فى ذلك الوقت فى السلطة. بل جاءت آراؤه تمثل رؤية فريدة، وذلك ما جعلنا نفرد له فصلاً خاصًا فى هذا البحث.

فقد كان "تروتسكى" عندما بدأ يدشّن رؤيته الجمالية مشغولاً بما يعتمل فى المجتمع السوفييتى. ولذا جاءت آراؤه محكومة بهذا الإطار مع محاولة سديدة للوصول إلى نظرة عامة تكون بمثابة مقدمة لفهم صحيح – من وجهة نظره – لواقع الحياة الثقافية، والفن فى روسيا.

ولقد بدأ أطروحته بنقد الاتجاهات الكائنة فى الحياة الثقافية، فكان أول نقد له ينصبّ على المستقبلية التى لم يمنعه التعاطف معها، ومع الشاعر والكاتب "ماياكوفسكى" من توجيه النقد لها، أو للشاعر فى بعض أعماله التى رأها فجة وغير ناضجة.

وكان بنقده هذا يضع يده على أفضل ما فى المستقبلية، مخالفًا الآراء السائدة فى ذلك الحين والتى صبت جام غضبها على كل رأى مخالف، وفى نفس الوقت، كان نقده لها بمثابة تدشين لوجهة نظره فى فلسفة الفن، ومحاولة منه لحمل "المستقبلية" على التوافق مع الثورة، والالتقاء معها فى العديد من المواقف.

أما الشكلية الروسية، والتى كان نقده لها عنيفا وحادا، فإنه لم يتوقف عند هذا الحد فحسب، بل وضح باستفاضة ما يمكن أن تقدمه المناهج الشكلية لدراسة الفن، والأدب، رغم وصمها بالرجعية، وقد رأى أن مناهجها ليست إلا جزءا من عملية البحث، وليست إلا وسيلة مساعدة أو تمهيدية، على عكس ما كان يراه الشكليون من أن أفكارهم تمثل منهجا مكتملا.

وقد كان تأثير "تروتسكى" كبيرا، مما أدى إلى أن تطور الشكلية من منهجها وتدين الشكلية النظرية التى فصلت السلسلة الجمالية عن مجالات الثقافة الأخرى وأعلنت أن تاريخ الأدب يرتبط ارتباطا وثيقا بالسلسلة التاريخية الأخرى. كما حدثت مزواجة فى المنهج بين الشكلية والماركسية، وانتقل بعض الشكليين إلى الضفة الأخرى.

وبعد أن وضح موقفه من المدارس المختلفة – وبشكل رئيسى المستقبلية والشكلية. يتجه "تروتسكى" إلى تفنيد الآراء التى كانت ترى إمكانية تخليق فن بروليتارى أو ثقافة بروليتارية، وإلى تفنيد الآراء التى ترى فى الشعر الذى يكتبه العمال – رغم – ركاكته، وضعفه فنا ثوريا بروليتاريا. موضحا عدم إمكانية قيام ثقافة بروليتارية وفن بروليتارى، نظرا للدور الانتقالى الذى تقوم به البروليتاريا. وعدم تملكها لأدوات القيام بهذا الدور.

وانتقد الزج بالحزب فى الفن والأدب، ورأى أن مهمة الحزب ليست التوجيه وإلقاء الأوامر. وأن الفن من المجالات ذات الخصوصية، وارتفع هذا الصوت بشكل أعلى عندما التقى بـ "أندريه بريتون" وشارك فى تحرير بيان "من أجل فن ثورى"، وانتقد التسلط الستالينى على الفن والفنانين. ووسع من دائرة الواقعية وجعلها تستوعب أفضل الانتاج الفنى الإنسانى، وفتح الباب واسعا أمام حرية الفنان. وربط بين الثورة وتحرير الفن.

ومع أن موقف "تروتسكى" - كما اتضح خلال الحوار مع أفكاره لا يخلو من التعقيد، وأنه يتخذ مواقف مركبة، جاءت نتيجة محاولته وضع أفكاره فى إطار من الموضوعية بعيدًا عن الاندفاع مع هذه المدرسة أو تلك، إلا أنه - رغم كونه يذكرنا دائمًا أنه ينظّر للفن - لم يكن بعيدًا عن دور الموجه، والسياسى الذى يريد للفن دورًا فعالاً، فى إطار الثورة البروليتارية، وقد كان هذا يأتى فى صورة الاستدراكات المتعدّدة التى يقدمها هو نفسه على آرائه مماجعل البعض أحيانًا يسئ فهمه، أو يجعل تفسير آرائه يتم على أنحاء متعدّدة.

الفصل السادس

القيم الجمالية الماديّة

الـــواقعية فـــى الفـــن

مقـــدمـــة

بعد أن اجتازت الثورة البلشفية محنة الحرب العالمية الثانية، واتسع نطاق المعسكر الاشتراكى، وصار قوة كبرى، وبعد أن انقضت المرحلة الستالينة التى كانت قبضة الحزب فيها محكمة على كل شئ، بما فى ذلك الأدب والفن. وكان قد تمّ فى المرحلة السابقة إرساء أسس فلسفة فى الفن والجمال على نحو جديد تنطلق من إسهامات الاشتراكية العلمية. فى تلك الفترة، أصبح – بعد اجتياز الأزمات الكبرى – من الممكن التفكير والبحث فى التفاصيل، فظهرت آراء تؤكد على الالتزام انطلاقًا من آراء "لينين" عن الأدب والفن، كما ظهرت الحاجة إلى تحديد النهج الذى سيكون عليه الفن والأدب فى المجتمع (الاشتراكى)، وموقف هذا من الاتجاهات الجديدة، وخاصة من أدب وفن (الحداثة). وإذا كانت الآراء تتفق حول توصيف الفن الجديد بأنه (فن واقعى). فما هى أطُر هذه الواقعية؟ وأين موقعها من الاتجاهات الواقعية الأخرى، وما هو الإسم الذى يجب أن يطلق عليها؟

كل هذه الأسئلة طرحت فى ذلك الحين، وقد كان ذلك ينطلق من تصوّرات للأدب والفن متباينة، وإن كانت غير متباعدة.

وسوف ندرس هذه المشكلات فى إطارين:

الأول ينصب على تحديد معنى الواقعية، وأطرها

والثانى يحدد موقفها من الاتجاهات الحداثية فى الفن

(١) معنى الواقعية و أطرها

(أ) ما الواقعية؟

يرى "نيكولاى ليزروف Nikoli Leizrov": "أن معضلة الواقعية تعد معضلة معقدة، ويزيد من تعقيدها حقيقة أن ممثلى الاتجاهات غير الواقعية يميلون اليوم بطريقة أو بأخرى إلى إدراك أهمية، وفعالية الواقعية، وبدأوا يرفعون لواءها"[(١)]

فإذا كان هناك من يرى الواقعية فى الأعمال "الطبيعية" أو نسخ الواقع، وهذا ما تنفيه الواقعية. أو يرى أن الواقعية تتسع لتشمل اتجاهات شديدة التعارض والتباين. وهذا ما يضفى على مفهوم الواقعية غموضًا، والتباسًا، وبالتالى يكون كشف هذا الغموض المعضلة الأساسية التى بواسطتها يمكن أن تتضح طبيعة الواقعية، ويمكن بذلك دراستها، ومقارنتها مع الاتجاهات الأخرى.

وإذا كانت طرق الفن فى إحداث التأثير الجمالى متعددة، فإن الأعمال الفنية حين تعكس عناصر من الواقع ذات أهمية ولها قدرة على التوصيل، كما يتوقف تأثيرها الجمالى على محتوى الواقع. ولما كانت الصورة الفنية Artistic Form هى العنصر الجوهرى فى العمل الفنى، فإن الواقعية هى أول من يقدم دراسة فنية للحياة الاجتماعية وللشخصية الإنسانية فى علاقاتهما المعقدة. كما أن الواقعية ليست

(1) Leizrov, Nikolai: The Scope and the Limits of Realism , Translated by Keta Cook, In (Mozhnyagun,s) Ed. Of. Problems of Modern Aesthetics, Colletion of Articles, Progess Publishers, First Printing, Moscow, 1969, p.p. 299 & 300

ظاهرة خاصة بالفن، بل هى ظاهرة تاريخية نشأت فى مرحلة محددة من تطور المعرفة الفنية - على حد تعبير سوشكوف Suchkov[٢] .

أما الواقعية الإشتراكية - رغم كونها محددة جغرافيًا - إلا أنها تمثل المدرسة الواقعية الرئيسية فى القرن العشرين. وأنها تلعب دورًا هامًا فى الأدب العالمى. كما أنها تتجنب الشعارات والصيغ الشكلية، وتعارض الدوجماطيقية من حيث المبدأ فى كل من النظرية، والتطبيقات العملية. وهى ثرية دائمًا من حيث الشكل والأسلوب. كما أن الكاتب الواقعى بوسعه اقتحام جميع مجالات ومنعطفات الحياة اليومية، الحياة المدركة لا كتصور طبيعى، وإنما كواقع اجتماعى متعين Concrete Social Reality[٣]

إذا كانت الواقعية هى اتجاه الفن القادر على عكس الواقع، واقتحام مجالاته، وأنها ثرية بما فيه الكفاية من الشكل والأسلوب، فهل كل عمل فنى يعتمد على الحياة اليومية ومشكلاتها يعد عملًا فنيًا واقعيًا؟

يقول "ليزروف": "وهناك عامل هام جدًا نرى من الواجب التأكيد عليه، وهو أن ارتكاز الفن على الحياة بشكل مطلق مثله كمثل أى نشاط إنسانى Human Activity، لا يجعلنا ننعت بالواقعية كل عمل يعكس الحياة بدرجة أو بأخرى. واعترافنا بالصلة الوثيقة بين الفن والحياة، لا يعنى التأكيد على أن الفن كله يتجه - بقدر ما - إلى الواقعية. فمن الجلىّ تمامًا، على نقيض ذلك، أنه توجد بالإضافة إلى الواقعية أنماط فنية أخرى مشروطة تاريخيًا.[٤]

---

(2) Suchkov, Boris: Realism And It's Historical Development, Translated by Keta Cook, In (Problems of Modern Aesthetics, Colletion Articles) Op, cit. P. 319.

(3) Dymshits, Alexander: Realism and Modernism, Translated by Keta Cook, in problems of Modern Aesthetics, Collection Articles Op. Cit. P 278.

(4) Leizrov, .v.: Op. Cit. P.P. 300 & 301.

إذا كانت هناك مدارس عديدة قد استقت من الواقع ونهلت من الحياة اليومية، كما أن (تعبير) الفن عن الحياة ليس هو ما يبيح لنا القول بأنه (فن واقعى)، فما المعيار الذى يمكن بواسطته تحديد واقعية الفن؟

يرى "سوشكوف" أن أساس المنهج الواقعى يتمثل فى التحليل الاجتماعى، أى فى دراسة وتصوير الإنسان والمجتمع"[٥]

أما "اليكسى، ن. تولستوى Alexi N. Tolstoi" فيرى أن الواقعية "هى فى تعميم الأحداث الفردية التى تحمل سمات مميزة. وأن الواقعية ترفض ما هو عرضى لتستوعب الجوانب الأساسية للحياة. وتأخذ من الحياة مظاهرها المتغيرة لتحيلها إلى ظواهر دائمة تنطوى على ماهية ذلك الذى يتغير، أى الحياة. أما الطبيعية - على سبيل المثال - فتقف عند تقديم صورة محايدة Indifferent لها. الواقعية تعنى موضوعًا اجتماعيًا، وأنماطًا اجتماعية معممة.. وهى تتصدى بشكل مباشر للحياة الجديدة"[٦]

وبهذا يتضح أن الواقعية فى الفن تؤكد على أن الارتباط الوثيق بالمجتمع، وعكسه، والتعبير عن الإنسان فى إطار العملية الاجتماعية، والتركيز على لبّ الحياة، وتجنب العرضى والثانوى. كما يشترط - "اليكسى تولستوى" - أن يكون (الموضوع) اجتماعيًا، وإن كان لم يحدد المنظور الذى يعالج به الموضوع، وبهذا يمكن أن تكون هناك طرق معالجة متباينة، وتكون حتى الآن لم نقف على مفهوم محدد لما يراه واقعيًا.

ولقد نشأت الواقعية الإشتراكية Social Realism فى أتون الجدل الذى دار فى الاتحاد السوفيتى حول طبيعة الفن فى تلك المرحلة.

---

(5) Suchkov, B.: Op. Cit, p. 321.
(6) Tolstoi, A.N.: Collected Works, Russ. Ed. Vol. 13, Moscow, 1949 p. 379. Quated By Leizrov, v.: Op cit. P. 310.

والجدير بالذكر أن هناك من اقترح تسمية الواقعية الجديدة بالواقعية البروليتارية (جلادكوف، وليبيرنسكى). أما "ماياكوفسكى" فقد اقترح تسميتها بالواقعية الملتزمة. وعارض "أليكسى تولستوى" النزعة الجمالية بالواقعية التاريخية. أما "ستافسكى" فرأى أن هذه الواقعية ذات مضمون اشتراكى. ثم استقر الأمر على تسميتها بالواقعية الاشتراكية[7]

ويرى "يورى بوريف Yuri Borev" أن هناك إجماعا على التعريف التالى للواقعية الاشتراكية:

"الواقعية الاشتراكية منهج أدبى فنى يتطلب من الكاتب تصويرا صادقا وملموسا من الناحية التاريخية للواقع فى تطوره الثورى"[8]

ولكنه يرى أن هذا التعريف صحيح بخطوطه العريضة، غير أنه يخلو من الجانب الجمالى الخاص، كما يخلو مما يتعلق بالفن بشكل محدد. ويمكن من جهة ثانية استخدامه فى الفن والدعاية، والتاريخ على حد سواء، وفى مجموعة من الظواهر الاجتماعية الأخرى. ولكن يصعب من جانب آخر، تعميم هذا التعريف على تلك الأنواع من الفن كالفن المعمارى، والفن التشكيلى، والديكور والموسيقى، وعلى تلك الأنواع من الفنون كتصوير الطبيعة، والطبيعة الصامتة، والشعر الغنائى[9]

وإذا كانت المناقشات قد أسفرت عن آراء متباينة مثل القول بالواقعية البروليتارية، المفهوم الذى يتعارض مع كون ديكتاتورية البروليتاريا وسلطتها مؤقتتين، وهو المفهوم الذى نقده "تروتسكى" فى إطار نقده للقول بالثقافة البروليتارية والفن البروليتارى. وتباين الآراء حول تسميتها بالواقعية التاريخية (اليكسى تولستوى). أو

---

[7] بوريف، يورى: التفكير الفنى فى القرن العشرين – ترجمة نزار العيون السود – الموقف الأدبى العدد ٨٢ – فبراير ١٩٧٨ – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ١٩٧٨ –ص ص ٩٧، ٩٨

[8] نفس المصدر – ص ٩٨.

[9] نفس المصدر – ص ٩٩.

الملتزمة (ماياكوفسكى). فإن هذا يعكس إلى أى مدى كانت مشكلة التحديد، والتميّز فى مجال الفن وعلم الجمال عن الاتجاهات الأخرى ذات أهمية كبرى.

كما أن اعتبار "الصدق" معيارًا لتحديد الواقعية الاشتراكية - فى القول بالتصوير الصادق الملموس من الناحية التاريخية - لا يؤدى إلا إلى تصّور فضفاض، لأن الصدق من الصعب تعيينه، ويحتاج إلى ما يحدّده. بالإضافة إلى أن صدق التصوير من الناحية التاريخية، يمكن أن يكون - إذا تجاوزنا عن مشكلة الصدق ذاتها - مطلبًا خاصًا من المؤرخ، أما بالنسبة للكاتب، فإنه يعد مطلبًا فى غير موضعه، إن لم يكن قيدًا على الإبداع.

وإذا كان "ليزروف" يرى "أن المنهج الواقعى يفترض وجود طريقة خاصة، محددة تاريخيًا، لرؤية الفنان للحياة. فالرغبة فى فهم العالم انطلاقًا من العالم نفسه تعنى فهم الواقع وكشف موقف الفنان منه"(10). ولكن هذا الرأى لا يحدد جماليات الفن الواقعى، هو ينصبّ فحسب على المضمون؛ إذ يؤكد على رؤية الفنان للحياة، ولكنه لا يتطرق إلى وسائل التعبير، أو الأسلوب.

وقد كانت ظاهرة تغليب المضمون على الشكل بالنسبة للاتجاه الواقعى الاشتراكى، هى السمة البارزة، فنجد "ناظم حكمت Nazem Hekmat" الشاعر والكاتب التركى - شأنه شأن "اليكسى تولستوى" يجعل المضمون هو الأساس والشكل ثانويًا، وقد عارض فكرة وجود أشكال فنية محددة يجب اعتبارها، دون سواها، لصيقة بالواقعية الاشتراكية. أما "بريخت فقد رأى أن الواقعية الاشتراكية تعنى إعادة إنتاج الحياة Reprodution of Life والعلاقات الإنسانية وفقًا للواقع بواسطة وسائل فنية من وجهة نظر اشتراكية.(11)

(10) Leizrov, N.:Op. Cit. P. 304.
(11) Quoted From the First Publication of the theses by I. Fradkin in an Article Entitled "The Artistic Originjlity of Bertolt Brecht's Plays "Voprosy Literatury No. 12. 1958, p.p. 70 & 71.
See: Ibid: p. 311.

أى أن منهج الواقعية الاشتراكية لا يفترض وسائل فنية محدّدة تحديدًا صارمًا، ولا يجعل الشكل جوهريًا فى العمل الفنى، بل إن جميع الأشكال من الممكن استخدامها كوسائل لتوصيل المضمون المحدد، وذلك انطلاقًا من أولوية المضمون، وثانوية الشكل. وإن كان النهج المستخدم فى إطار الشكل يمكن تصوّره على أنه نهج تقليدى. لا يستخدم تقنيات الحداثة الفنية، وذلك اعتمادًا على أن المضمون، هو بالضرورة يرتبط بالواقع ارتباطًا وثيقًا.

واتساقًا مع هذا الرأى الذى يغلّب المضمون على الشكل، فإننا نجد "بوريس سوشكوف" يرى أن "المنهج الواقعى معين لا ينضب، شأنه شأن الحياة التى يدرسها ويعكسها. والواقعية تبدأ فى الفن عندما – خلف حركة الشخصيات وتطورها – يتعلم الفنان كيف يدرس الواقع والعلاقات الكائنة بين الإنسان والمجتمع، والحياة الاجتماعية الإنسانية بكل ما فيها من تناقضات حقيقية".[١٢]

ولكن إذا كان الفنانون يشتركون فى نظرتهم إلى الواقع، فإنهم بالضرورة لا يتطابقون فى طرق التعبير عنه، وهذا يجعل الواقعية، تتسّع بأساليبها، وتختلف وفقًا لطرق التعبير التى يسلكها هذا الفنان أو ذاك.

ويرى "يورى بوريف" "أن المنهج الفنى هو نمط محدّد تاريخيًا، للتفكير التصويرى – التعبيرى، يحدد تكوينه ثلاثة عوامل رئيسية: الواقع بثروته الجمالية، وتنوعه وتعقيداته، والآراء والعقائد بأفقها وتحديدها الطبقى، وتلك المادّة الفنية – الفكرية التى تم تجميعها واكتسابها خلال العصور السابقة"[١٣]

ويمكن انطلاقًا من هذا الرأى أن تنبثق مدارس وآراء عديدة تتنوع بتنوع كيفية النهل من الواقع، وطبيعة الرؤى والعقائد وتعبيرها عن الأوضاع الطبقية، وطريقة التعامل مع الميراث الفنى – بكل ما فيه من ثراء، وتعقيد – والذى تم اكتسابه عبر

---

(12) Suchkov, B.: Op. Cit. P. 348.

(١٣) بوريف، يورى: مصدر سابق – ص ١٠٠

العصور. وفى وسط هذا الخضم، هل يمكن تحديد ماهية النهج الفنى للواقعية الاشتراكية؟ إذا كان ثمة تحديد لذلك؟

"إن المنهج الفنى للواقعية الاشتراكية هو نمط معين من التفكير التصويرى - التعبيرى، نشأ وتطوّر على أساس المنهج الماركسى الذى يسلّح الفنان بفهم لمعنى الأحداث ويطابق خصائص الواقع المعاصر، وتجربة النضال الثورى للبروليتاريا وبناء الاشتراكية"[١٤]- هكذا كانت إجابة "بوريف".

وهنا نصل إلى أن الرؤية الصادقة والملموسة تاريخيًا - والتى تردّد صداها لدى العديد من العلماء السوفييت - إنما تجد تحديدها هنا فى المذهب الماركسى وتحليله للواقع، وبذلك تكون الواقعية الاشتراكية هى التعبير الفنى عن رؤية للواقع تتفق والمنظور الماركسى.

أى أن "الواقعية الاشتراكية هى طريقة فى التفكير الفنى مطابقة لثروة الواقع المعاصر الجمالية الموضوعية، ولممارسة نضال البروليتاريا الثورى وبناء الاشتراكية. إنها أسلوب التصوير الصادق للواقع. والتعبير عنه من مواقع المثل العليا الجمالية الاشتراكية، والالتزام الفكرى الاشتراكى - وهذا يجعل فن الواقعية الاشتراكية مرحلة جديدة عليا من التطور الأدبى والفنى"[١٥]

وفى الواقعية الاشتراكية يتم تصوير نشوء، وصراع وانتصار المبادئ الأخلاقية الجديدة، مبادئ الاشتراكية، وبذا يكون الصراع الأخلاقى هو الموضوع المسيطر، كما أنها تغرس فى الشعب إحساسًا بالواجب الاجتماعى، بروح الأممية الحقيقية"[١٦]

وإذا كان فن الواقعية الاشتراكية يعنى بالتعبير الفنى عن رؤية الماركسية للواقع، فإن هذا الفن يصبح بالضرورة "فنًا ملتزمًا". وقد كانت صياغة الالتزام بالمثل

---

(١٤) نفس المصدر - ص١٠٠.

(١٥) نفس المصدر - ص ص١٠٠ & ١٠١

(16) Suchkov, B.: Op. Cit. P. 342

العليا بواسطة "لينين" بمثابة التصدى "للنزعة الذاتية Subjectivism من ناحية وللموضوعية Objectivism بمفهومها المحدود الأفق من ناحية أخرى"(١٧)

كما أكد "لينين" على أن الالتزام كمقولة علمية لا صلة له إطلاقا بالذاتية، فهو يتطلب الموضوعية التامة فى تحليل الواقع"(١٨) كما أنه يختلف كل الاختلاف عن القدرية.

فالالتزام لا يجنح إلى موضوعية ذات أفق محدود بعيدة عن الواقع بثرائه وحيويته، وفى نفس الوقت لا يسرف فى الذاتية. إنه يعتمد على التحليل العلمى للطبقات الاجتماعية والصراع فى المجتمع، والوقوف إلى جانب الطبقة الثورية فى الظروف التاريخية المحددة، وهى هنا طبقة البروليتاريا.

والجدير بالذكر أن الافتقار إلى "الالتزام Commitment، ليس إلا التزاما من نوع آخر، هو الالتزام بمبادئ وأفكار البورجوازية، ومعاداة الاشتراكية، كما يرى "ميتشنكو".

ولكن هل الالتزام بهذا المعنى الصارم يثرى الفن، أم أنه يؤدى إلى تضييق نطاق التعبير، وتقليص مدى حيويته؟

لقد كان العديد من المفكرين السوفييت - يضيقون الخناق على الكتاب والفنانين فى الفترة الستالينية، وما بعدها بإسم الالتزام، فقد رأى "اليكسى ميتشنكو Alexei Metchenko" أن الالتزام هو الالتزام الحزبى، كما أن "الكسندر بلوك" و"ماياكوفسكى" عندما كانا يدافعان عن حرية الإبداع كانا يدافعان عنه ضد البورجوازية، ولكنهما عندما إنحازا للثورة البلشفية، كان "الكسندر بلوك" متعاطفا مع

(17) Metchenko, Alexei: The Basic Principles of Soviet Literature, Translated By Keta Cook, In (Problems of Modern Aesthectics - Collection Articles) - Op. Cit - p. 9.

(18) Lenin, V.I.: Collected works, Vol. I P. 531. Quoted in: Metchenko, A.: Op. Cit. P.9

قضية البلاشفة، و"مايا كوفسكى" من أشد المدافعين عن مبدأ الالتزام اللينينى"[19] كما أن قول "لينين" بأن "الأدب المرتبط صراحة بالبروليتاريا هو الأدب الحر"[20] إنما يؤكد على تضييق نطاق الالتزام والواقعية فى نفس الوقت.

كما أن تأكيد "لينين" فى مسودة قرار عن الثقافة البروليتارية بقوله "لا أفكار خاصة، بل الماركسية، لا اختلاق ثقافة بروليتارية جديدة بل تطوير خيرة نماذج وتقاليد الثقافة الموجودة من وجهة نظر الماركسية عن العالم، وظروف حياة ونضال البروليتاريا فى عهد ديكتاتوريتها"[21] إنما يؤكد على أن الماركسية هى حجر الزاوية فى الثقافة والفن فى عصر ديكتاتورية البروليتاريا. ولعل هذا يرجع إلى أن – كما سبق أن أشرنا فى الفصل السابق – "لينين" كانت رؤيته للفن محافظة، هذا بالإضافة إلى أنه كان سياسيًا، ولم يتح له إلا القليل الذى يتأمل ويدرس فيه الفن، كما كان الأمر بالنسبة لـ "بليخانوف" أو "تروتسكى".

وإذا كان مبدأ الالتزام نحو الحزب والشعب "كأساس للمنهج الجديد قد دفع إلى الصدارة مشكلة البطل الإيجابى التى كانت تقلق العديد من الكتاب السوفييت"[22]. فإن عبادة شخصية ستالين The Stalin Personality Cult وآراء "زادنوف" المتزمتة والتى كانت تضيق الخناق على الفنانين والكتاب، كانت لها آثارها السلبية البالغة على الفن فى تلك الفترة.

(19) Metchenko, A.: Op. Cit. P. 12
(20) Lenin, v. I. Collected work, Vol. 10 - p. 48. Quoted In Ibid; p. 13
(21) لينين، فلاديمير إيليتش: فى الثقافة والثورة الثقافية – دار التقدم – موسكو – ١٩٦٨ –ص١٤٨.
(22) Metchenko, A.: Op. Cit. P.32

(ب) الواقعية الإشتراكية والواقعية النقدية

"فى بحثهم عن الصلة التى تربط بين شخصياتهم والحياة، وربطهم الفن بالمسار الطبيعى للأحداث، صار الكتاب الواقعيون النقديون أكثر التصاقا بفهم العمليات التى كانت تحدد مسيرة التاريخ"[٢٣]

ولقد تجسدت الواقعية النقدية عند "بلزاك" و"تشيكوف" و"توماس مان"، و"ديستوفسكى" الذى صور الواقع بمعانيه المتباينة وتعقيداته، وغاص فى أعماق الشخصيات، مبرزا ثراء الشخصيات عن طريق الصلة بين أعماقها والواقع المعيش.

إن الكشف عن العلاقة التى تربط الواقعية النقدية بالواقعية الاشتراكية إنما يساعد على تحديد مسار الواقعية الاشتراكية، كما يلقى الضوء على الجوانب الغامضة فيها، نتيجة لتباين تفسير المقولات الأساسية للواقعية الاشتراكية.

يقول "يورى يوريف": "لقد كشفت الواقعية النقدية عن استقلالية نسبية للحياة الروحية النفسية بالنسبة للواقع، وقد أثرى اكتشاف الواقعية هذا معلوماتنا ومعطياتنا عن الإنسان، وسمح لنا بإدراك ديالكتيكية روحه ونفسه"[٢٤]

وإذا كانت الواقعية النقدية هى بمثابة الأم بالنسبة للواقعية الاشتراكية، وهى، أى الواقعية النقدية، التى قدمت أعظم أعمالها خلال لقرن التاسع عشر، والقرن العشرين، وما تزال قائمة حتى الآن، وإذا كانت تأخذ تقاليدها من الانتقاد للمجتمع البورجوازى، فإنهما – أى الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية "ترتبطان بروابط دم أيديولوجية وفنية They are Linked By Ideological And Artistic blood Ties"[٢٥]. وليستا متناقضتين أو متعاديتين.

---

(23) Liezrov, v.: Op. Cit, p. 308.

(٢٤) يوريف، يورى: مصدر سابق – ص٩٧.

(25) Dymshits, A.: Op. Cit. P. 283

ومن الجدير بالذكر أن عددًا كبيرًا من كتاب الواقعية النقدية قد اغتنى مسارهم الفنى باتصالهم بالنضال الاشتراكى. ومن أعظم إنجازات الواقعية النقدية هذا التصوير العميق المتعدد الجوانب للحياة المعاصرة"[26]

ولكن رغم هذا الإطراء للواقعية النقدية، فإن هذا لم يمنع بعض النقاد والمفكرين السوفييت من وضع الخطوط الفاصلة بينها وبين الواقعية الاشتراكية.

"فالواقعية الاشتراكية فى الوقت التى تحافظ فيه على السمات المشتركة بينها وبين الواقعية النقدية – التحليل الاجتماعى، وتنميط الشخصيات والمواقف – فإن الواقعية الاشتراكية تختلف عنها فى فهم وتصوير الحياة انطلاقًا من تاريخية الوعى لفهم تفكير الكاتب ومنهجه. فالواقعية الاشتراكية ترتبط فى نظرتها للعالم بالاشتراكية العلمية، وباللينينية التى تمدّ الفن بالمبادئ الأساسية"[27]

وإذا كان الواقعيون النقديون – على حد تعبير "سوشكوف" – قد أدركوا الصراعات الأساسية فى عصرنا، إلا أن دراستهم، وتصويرهم لعملية التغير فى التشكيلة الاجتماعية كانت مع ذلك أقل نفاذًا مما قامت به الواقعية الاشتراكية"[28]

وإذا كانت الواقعية النقدية قد وصلت إلى أن النظام البورجوازى عاجز عن حل تناقضاته، وأدرك ممثلوها الطبيعة الطبقية المتغيرة للمجتمع، وأن البورجوازية لا تقف فى سبيلها أى وسيلة، حتى ولو كانت إرهابية للحفاظ على سيطرتها. إلا أن النضال – كما يرى "سوشكوف"، لديها كان يتوقف عند الكلمة، وهم لم يتقدموا خطوة عن نزعتهم الإنسانية التأملية، وكانوا ينظرون إلى التاريخ كمزيج متوازن من العقل، والبربرية[29]

(26) Leizrov, v.: Op cit, p. 308.
(27) Suchkove, B.: Op . cit. P.337.
(28) Ibid: p. 342
(29) Ibid: p.p. 342, 343.

ولكن مع ذلك النقد - الذى يبدو حادًا - فإن "سوشكوف" كان يرى الواقعية النقدية حليفًا للواقعية الاشتراكية.(٣٠)

وهكذا يتضح لنا أن الواقعية الاشتراكية، رغم اشتراكها فى بعض السمات مع الواقعية النقدية، أو غيرها من الاتجاهات، فإنها تمد (أو بمعنى أدق يمد منظروها) إلى تحديد موقعها بدقة أكثر، وهو عند العلماء السوفييت، فى الفترة المتأخرة يتحدّد بارتباط الواقعية الاشتراكية بالماركسية اللينينية، اعتمادًا على مقولات لينين عن الأدب والفن وعلاقتهما بالشعب والحزب.

(30) Ibid: p. 375.

(٢) الواقعية فى مواجهة الحداثة

يرى "آلان تورين" أن "التصور الكلاسيكى للحداثة الفلسفى والاقتصادى فى آن، يعرّف الحداثة على أنها انتصار للعقل. وعلى أنها تحرر وثورة، ويعرّف التحديث على أنه حداثة مستمرة الفعل، على أنه مسيرة داخلية النمو تمامًا"[٣١]

والحداثة لا نهاية لها، بيد أنها ترتدى أشكالًا متتالية طبقًا لإجاباتها على التحدّيات التى يواجهها المجتمع فى لحظة تاريخية معينة، وهى أيضًا القطيعة الفلسفية، ولذا فهى - أى الحداثة لا تغلق فى نمط نهائى، بل هى فى تطور مستمر.[٣٢]

والحداثة ترتكز على العقل كأساس للتحرر والتقدم، وفيها يدير الإنسان ظهره للماضى، وللعصر الوسيط، وهى تنبذ كل وحْى، وإن كانت مقاومة الحداثة قد تمت تحت شعار احترام التاريخ والأعراف، والثقافة الخاصة بإسم مجموعة معينة، إلا أن هذا، لم ينجح فى تعويق استخدام التقنيات الجديدة، على حد قول "تورين"[٣٣]، وإيقاف مدّ الحداثة.

وإذا كانت الحداثة تعنى الهدم النشيط للمقدس، لمحظوراته وطقوسه، والتأكيد على أن الإنسان هو صانع تاريخه، فإن النقد المضاد للحداثة قد جاء منذ "نيتشه" وهو فكر لا يعد "حنينًا إلى الماضى لكن يرفض المطابقة بين الفاعل وأفعاله،

---

[٣١] تورين، آلان: نقد الحداثة(الحداثة المظفرة) القسم الأول - ترجمة صياح الجهيم - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق - ١٩٩٨ ص ص٣٨، ٣٩.

[٣٢] أمين، سمير: تجاوز الحداثة أم تطويرها، مجلة الكرمل - ع (٥١) - ربيع ١٩٩٧ - مؤسسة الكرمل - رام الله - ١٩٩٧ - ص٢٥، ٢٦.

[٣٣] تورين، آلان: مصدر سابق -ص٤٥.

فكر "نيتشه" يخرج من الحداثية بإدخاله الكائن اللاتاريخي، لكن هذا الكائن لا يمكن أن يكون عالم الأفكار الأفلاطونية، أو الكلمة الإلهية. والإنسان لا يتجاوز تاريخه، لا لأن نفسه على صورة الله كما أراد "ديكارت"، وإنما لأنه مسكون بديونيسيوس، القوة اللاشخصية للشهوة، الجنس، الطبيعية في الإنسان. وعلى نقيض فكر الأنوار الذى يضع الكلىّ فى العقل، ويدعو إلى مراقبة إرادة الأهواء، الإرادة الموضوعية فى خدمة الوعى، يطفو الكلىّ مع "نيتشه" ومع "فرويد" من بعده، فى اللاشعور ولغته، فى الرغبة التى تطيح بحواجزه الداخلية"[٣٤]. وهنا يفتتح عصر ما بعد الحداثة.

وإذا كان تعبير "ما بعد الحداثة" تعبيرًا ملتبسًا. وهو وإن كان ينطوى على التجاوز أو الانتقال أو العبور أو التقدم. إلا أنه أيضًا قد يعنى إلى جانب تجاوز الجديد للقديم، دمغ القديم بصفة الجمود والتخلف عن العصر. و"كلمة ما بعد الحداثة لا تبدو خرقًا Awkword، بل هى توحى بما ترغب فى تجاوزه أو قمعه أى الحداثة نفسها، وبذلك فإن المصطلح يحتوى على عدوّه الداخلى، وهو ليس حال مصطلحات مثل الرومانسية أو الكلاسيكية أو الباروك، أو الركوكو Rococo. فوق ذلك يوحى المصطلح بالخطية الزمنية، ويستثير معنى التأخر عن الزمن، وربما التآكل الذى لا يقرّه أى ما بعد حداثى، كما أنه يعانى من عدم الاستقرار الدلالى، وعدم وجود فاصل حديدى، أو سور صينى يفصلان بين الحداثة وما بعد الحداثة."[٣٥].

ولعل هذا هو السبب الذى يجعل العديد يخلط بين الحداثة وما بعد الحداثة، رغم أن اتجاه الحداثة يستقر على الاحتكام للعقل، فى الوقت الذى ينطلق

---

(٣٤) نفس المصدر – ص ٤٣.

(٣٥) حسن، إيهاب: نحو مفهوم لما بعد الحداثة – مجلة الكرمل – ع (٥١) ربيع ١٩٩٧ – مؤسسة الكرمل – رام الله – ١٩٩٧ – ص ص١٤، ١٥.

فيه، ما بعد الحداثة، من "رفض تقليص الحياة الاجتماعية وتاريخ المجتمعات الحديثة إلى انتصار العقل"[٣٦]

لقد كتب برادبري، وجيمس ماكفارلن:

"من البديهيات التى يطرحها التاريخ الحضارى هى أننا نستطيع تمييز نوع من التذبذب والتأرجح فى الأسلوب فى الفترات التاريخية، إنه نوع من المد والجزر بين النظرة العقلانية إلى العالم (كما هى الحال فى الكلاسيكية الجديدة وحركة التنوير والواقعية) والنظرة اللاعقلانية أو الذاتية المتشنجة إلى العالم (كما هى الحال فى حركة الباروك وحركة العاصفة والاندفاع Sturm and Drang والرومانسية) فأحيانًا تكون السيادة للعاطفة، وأحيانًا يسود العقل، وأحيانًا يسود العقل والعاطفة معًا، وأحيانًا أخرى تسود المشاعر العفوية البدائية. إنه تأرجح بين (أبو للو) و(ديونيسس) وقد تكون الحداثة خليطًا من هذه السيادات."[٣٧]

"والحداثة أيضًا تعنى إما التحليل والتأمل، وإما الهروب والخيال وإطلاق العنان للأحلام"[٣٨]. وما يميز الحداثة ويعقّدها هو أنها تبدو كأنها تطالب بالتوفيق بين مسارين مميّزين متناقضين: فمن جهة تعترف الحداثة بشرعية التركيبه Synthesis الهيجلية العقلية التى تنتج وحدة متسامية تحافظ على جوهر العنصرين المتنازعين، بينما تحطمهما فى الوقت نفسه ككيانين منفصلين"[٣٩]

---

[٣٦] تورين آلان: مصدر سابق – ص٣٨.

[٣٧] برادبرى، مالكوم ، ماكفارلن جيمس: مصطلح الحداثة وطبيعته – ضمن (الحداثةI) تحرير مالكوم برادبرى – ترجمة مؤيد فوزى حسن – مركز الإنماء الحضـــارى – الطبعة الثانية – حلب – ١٩٩٥ – ص٥٢.

[٣٨] ماكفارلن، جيمس: عقل الحداثة – ضمن (الحداثة I) تحرير مـــالكوم برادبـــرى & ماكفارلن، جيمس: – ترجمة مؤيد فوزى حسن – مركز الإنماء الحضارى – ط٢ – حلب – ١٩٩٥ – ص٧٥

[٣٩] نفس المصدر – ص٩٣.

إن هذا الرأى الذى يخلط بين "الأبوللونية والدبونيسسية" بين العقل واللاعقل هو الذى سوف يسود خطاب الحداثة فى كتابات "برادبرى، ومكفارلن"، وهو أيضا الذى سوف يسود عند علماء الجمال الروس، والذى سوف يسبب قلقا كبيرا فى التعامل مع "ما يطلقون عليه حداثة".

وعلى هذا فإن أعمالا كثيرة نجد من النقاد من يضعها فى إطار الحداثة، بينما يضعها الآخرون فى إطار ما بعد الحداثة أو الإرهاص بها ولعل السبب يعود إلى أن الفريق الأول، يوسع إطار الحداثة، ويجعلها تشمل الأعمال التى تقوم على العقل، واللاعقل، كما أن مصطلح ما بعد الحداثة – كما سبق أن أشرنا – ما زال مصطلحا ملتبسا، ويعانى من عدم الاستقرار الدلالى.

ولكن الجدير بالذكر أن العلماء السوفييت سوف ينعتون بالحداثة كل أدب يرونه مباينا للواقعية – أحيانا بمعناها العام – وأحيانا الواقعية الاشتراكية والنقدية على وجه الخصوص.

يقول يورى بوريف:

إن النزعة التحديثية هى ظاهرة أدبية – فنية فكرية معقدة، تدور حولها مناقشات، ومطارحات كثيرة، ومن أهم جوانب تعقيداتها، أن النزعة التحديثية مع اعتمادها على مقولات فكرية – جمالية رجعية، فكثيرا ما تنجب أعمالا فنية هامة، تفجر من الداخل تلك القوانين الجمالية التى تعتبر نقطة انطلاق للنزعة التحديثية. بالإضافة إلى ذلك، فإن الكثيرين من مشاهير الأدباء والفنانين فى القرن العشرين قد اتجهوا نحو الواقعية مرورا بالنزعة التحديثية، وخضعوا للتأثير التحديثى مثل "بريخت" و"ايلوار" و"ماياكوفسكى"، وغيرهم. وهذا لا يسمح لنا بنبذ النزعة التحديثية، كما تنبذ الترهات"[٤٠]

---

[٤٠] بوريف، يورى: مصدر سابق – ص ص٩٢، ٩٣.

كما أن الحداثة لم تظهر إلا نتيجة لأزمة الواقعية الناشئة عن عجزها الاجتماعى، "أن عدم ترجمة المثل العليا الجمالية بواسطة الفن الواقعى إلى واقع، أدى إلى ظهور الفكر الفنى الحداثى الذى يرفض الفكر التقليدى. والحداثة هى محاولة فريدة للخروج من فن اللامبالاة إلى فن الفعل المباشر"(٤١).

وقد فهمت الحداثة بمعان ومفاهيم متباينة، فقد تفهم على أنها نوع محرم لا يليق الاعتراف به، أو على أنها كلمة بذيئة، وفى أحيان أخرى على أنها اتجاه غربى صرف وكأن الأعمال التى تنطوى على الحداثة، مجرد تقليد أعمى لها، وقد يقتصر الأمر على وصف مجموعة من الاتجاهات الفنية المنتمية إلى الحداثة دون غيرها، وأخيرا قد تفهم على أنها قطيعة للتواصل التاريخى فى التراث الثقافى.(٤٢)

أن "يورى بوريف" يحاول أن يجد مكانا للأدب والفن الحداثيين فى رؤيته الجمالية، فالحداثة جاءت تعبيرا عن رؤية جمالية محددة لم يستطيع الاتجاه الواقعى إنجازها، كما أنها محاولة لجعل الفعل صفة جوهرية للفن، وهى أى الحداثة، تقدم أعمالا فنية هامة، رغم كون منطلقاتها - من وجهة النظر الماركسية اللينينية - رجعية، وهى أيضا المصنع الذى يقوم بتفريخ الفنانين والأدباء الواقعيين العظام. إن الموقف منها - فى رأى "يورى بوريف" - يجب ألا يكون موقف النبذ، أو التجاهل، وإنما يجب أن تدرس، فى إطار الظروف الاجتماعية والسياسية التى أنتجتها.

ولكن رغم أن "بوريف" يقدم رأيا يتعامل بإيجابية مع الاتجاه الحداثى، ويحاول أن يفهم النزعة الحداثية فى الأدب الروسى (أندريه بيللى، ولونيد أندريف) على أنها نزعة تعبر عن مثل جمالية عليا، وليست مجرد ثمرة محرمة. كما يؤكد على أن التناقضات الحادة للعالم البورجوازى، والهوة التى أوجدتها الحربان العالميتان، وعدم تجسد المثل العليا الجمالية التى طرحها الاتجاه الواقعى فى الفن، هى التى

(41) Borev, Yori: Introduction to Aesthetics p.p. 110, 111
Quoted in: Mozhnyagun, Sergei: Unadorned Modernism - in (Problems of Aesthetics) - Op. Cit, p. 232

(٤٢) بوريف، يورى: مصدر سابق - ص ص٩٢، ٩٣.

أدت إلى ظهور هذه الاتجاهات الحداثية، إلا أن "بوريف" لا يلبث أن يتراجع. فمع أنه يرى أن الحداثة هي محاولة للخروج من فن اللامبالاة إلى فن التأثير المباشر. إلا أنه يستدرك قائلا: "إلا أن هذه المحاولة تحولت إلى تخريب للفن، وإنحلال للصبغة الفنية فى التفكير"[٤٣]. بل "لقد فككت النزعة التحديثية الصورة الفنية التقليدية، وجعلت من بعض عناصرها المنفصلة عنها عوامل مغلقة"[٤٤] - كما "أبدى الفن الحداثي عجزه عن إدراك وتفسير الأسباب العميقة للعمليات الاجتماعية، وأخذ يرسم إرادة شريرة جهنمية شيطانية تسيّر الإنسان وتوجهه بصورة عمياء"[٤٥]ثم يخلص فى النهاية إلى أن الواقعية الاشتراكية هى الفن القادر على التعبير عن العصر.

وهكذا يلتقى "يورى يوريف" - رغم محاولته الآنفة الذكر - مع الرأى الذى يعادى الحداثة، ويصب جام غضبه عليها، وذلك عبر رؤيته للمحتوى الذى تعبر عنه - رغم كونها قدمت من الناحية الفنية، مالم يستطع الفن الواقعي تقديمه.

ونحن نرى أن الحداثة إذ فككت الصورة الفنية التقليدية، فإن هذا أمر كان لابد منه، وقد حدث بالفعل - عبر الاتجاهات الحداثية المختلفة - أن ظهرت اهتمامات فنية وشكلية، لم تكن تشغل بال الاتجاه الواقعي، أما كون الفن الحداثي عجز عن تفسير الأسباب العميقة للعمليات الاجتماعية، وأخذ يرسم إرادة جهنمية شيطانية تسيّر الإنسان وتوجهه بصورة عمياء. فأولا: ليس المطلوب من الفن القيام بالتفسير للعمليات الاجتماعية، ويجب أن ندرك أن مناهج الفن تختلف عن مناهج علم الاجتماع، وثانيًا: فإن الإرادة الجهنمية تلك، يمكن أن يوجد تفسيرها فى ربط الواقع المعاصر بالفن الحداثي، وليس كون هذا الواقع يطبق على الإنسان، ويعمل على تشيؤه، واغترابه، بالأمر الغامض، وإدراكه من السهولة بمكان، أما إذا كان

(٤٣) المصدر السابق - ص٩٤

(٤٤) نفس المصدر - ص٩٤.

(٤٥) نفس المصدر - ص ٩٥.

المطلوب من الفن هو التغاضى عن ذلك، فإن هذا لا يضر الفن الحداثى فحسب، بل يضر بالأدب الواقعى أيضًا.

والجدير بالذكر أنه رغم أن "بوريف" فى مآزرته للفن الحداثى وقف فى منتصف الطريق، إلا أن هذا لم يلق إلا النقد المرير من أنصار الاتجاه الواقعى الصرف فى الاتحاد السوفيتى. فنجد أن "سيرجى موجينيا جون" يبتسر ما قاله "بوريف" ويرى أنه يقول "بأن الواقعية غير فعالة Iniffective ولا جدوى منها، ويجب أن تستبدل بالحداثة ... وإننا قد ننحى جانبًا سذاجة Credulity "بوريف" ولكن لا يمكن الصمت على محاولته تقديم التصوّرات البورجوازية وكأنها آخر ما توصلت إليه آراء الماركسية فى علم الجمال. ومن الصعب أن نفهم لماذا يحاول "بوريف"إنقاذ الواقعية فى نفس الوقت الذى يؤكد إنحدارها. إنه يفعل ذلك بطريقة غريبة جدًا، إذ يعلن أن الواقعية قادرة على البقاء بحيوية لأنها تستوعب إنجازات الحداثة."[٤٦]

بل ويرى أن الاضطراب فى كتابه "مقدمة فى علم الجمال" جاء نتيجة لإغفاله للمعايير الاجتماعية والطبقية فى تقويمه للحداثة. ويقدم فقرة من آرائه يقول فيها ".. يظن أن كل شئ يمكن تفسيره فى ضوء العناصر الاجتماعية والطبقية فى هذه النزعة الأدبية Literary Trend (وكأن الحداثة لا تنطوى – بسبب طبيعتها المعقدة والمتناقضة – على أكثر النزعات الاجتماعية السياسية تباينًا، بدءًا من العداء للفاشية، إلى الوقوف بجانبها، ومن الكاثوليكية إلى الإلحاد، ومن الفكر الإنسانى المجرد والفكر الديمقراطى المجرد إلى الأفكار البورجوازية المحددة، والأفكار الرجعية الصريحة) ويبدو أن الحداثة لا ترتبط بالاقتصاد الرأسمالى، ولا بالأيديولوجية البورجوازية، وأن "بوريف" نفسه، يراها كمدرسة تقع بعيدًا عن الطبقة والأيديولوجيا"[٤٧]

(46) Mozhnyagun, S.: Op. Cit. P. 232
(47) Ibid: p. 233.

ويرى "سيرجى موجينياجون" أن الحداثة ترتبط بالفكر الصوفى. فالسيرياليون لا يخفون صلاتهم بالصوفية. وينتقد النقاد السوفييت الذين يؤمنون بهذه "الميثولوجيا الجديدة" ويرون فى الحداثة الانعكاس الوحيد للعصر وإدراكه جماليا. وأن العالم الخاص للفنان يتجه فى عصر الإمبريالية إلى أن يصبح واقعه الوحيد المطلق. وتساءل: كيف يعجزون عن إدراك ظاهرة الواقعية الاشتراكية التى توجد فى المجتمعات البورجوازية مع أنها ليست نتاجا للوعى البرجوازى"[٤٨] ويرى أن "الحداثة تدمر معايير اللغة الفنية، وتنزع عن الفن طابعه الإنسانى، بل إن هذه الترهات والتشويهات، هى التى يرى فيها البعض التعبير عن حرية الفنان واستقلاله الإبداعى His Creative Independence"[٤٩]

وفى إطار انتقاده "لإرنست فيشر Ernest Fisher" الذى يحاول توسيع إطار الواقعية واستيعاب الاتجاه الحداثى، يقول "إن الفن فى نظر "فيشر، خيال، ووظيفته الرئيسية وظيفة سحرية Magical، والإنسان يسحر العالم من حوله، ويعيد تشكيل الطبيعة لا شعوريا (فنيا). ووظيفة الفن هذه تعبير عن الجمال الذى يتجاوز الظروف التاريخية والاجتماعية. أما الظروف الاجتماعية، من جهة أخرى، فشئ غير أساسى، فهى ترتبط بالقاعدة الاقتصادية. والمصالح النفعية الضيقة. وهذا هو أساس التعارض بين الجمالى والاجتماعى"[٥٠]

كما يرى أن "فيشر" ينسب كل ما هو عارض إلى البناء الفوقى، ويستبعد منه كل ما هو باق، وخالد. وإذ يرى "فيشر" أن الفنان يعبر عن رفضه الانطواء تحت لواء الرأسمالية تارة بالتمرد الرومانتيكى، وتارة أخرى بالموقف النقدى. ويحاول أن يدخل "كافكا" ضمن الواقعية - بإطارها الواسع - واصفا تمرده بالتمرد الثورى فى عصر الإمبريالية. فإن "سيرجى موجينياجون" يرى أن تصور "فيشر" ناتج عن تفسيره

(48) Ibid: p. 234.
(49) Ibid: p. 231
(50) Ibid: p. 239.

الفن عن طريق التناقضات An Interpretation of Art By Contrasts، فهو يعارض النظرة الطبقية بالنظرة الإنسانية الكونية للعالم، والتعارض بين الفن والمجتمع، بين حرية الفنان وتوجيهات الحزب. وإذ يرى "فيشر" أن فردية الإنسان المتميزة هي القوة الدافعة لصراعه الأبدي وغير المتكافئ His Eternal And Unequal Struggle في مواجهة المجتمع. فإنه - أي سيرجي موجينياجون" - يرى أن هذه كلها مجرد مزاعم، لا أساس لها وأن "فيشر" - على حد تعبير ديفيد كريج David Graig - الذي يستشهد برأيه - لا يترك لنفسه أي مجال للتمييز بين التمرد العشوائي، والتمرد الهادف، الواضح الثوري.(٥١)

ويرى أن هدف "الحداثة" هدف سلبي يتمثل في الكشف عن إمكانية الوصول إلى اللاشئ، أما الزعم بأن تحطيم الصورة الفنية Artistic Form هو بمثابة نوع جديد من الخبرة الجمالية، فإنه - في رأيه - مجرد عبث.(٥٢)

ويرى أن "كافكا" "Kafka" عندما ينتقد الرأسمالية، هذا الانتقاد الذي دفع "روجيه جارودي"و"إرنست فيشر"وغيرهما إلى وضعه في إطار الواقعية بمعناها الرحب، فإنه يرى هذا الانتقاد غير مقنع لأنه يجد مصدره في (غضب النفس). كما أن "كافكا" يرى أنه ليست الرأسمالية فحسب هي مصدر العنف، بل وأيضًا الاشتراكية.(٥٣)

وإذا كان "جارودي" قد رأى أن فضل "كافكا" يعود إلى أنه قدم لنا إمكانية العيش بصورة عميقة، مسألة الاغتراب، وأيقظ فينا المسؤلية الشخصية تجاه هذا الاغتراب. فإن "يوري بوريف"(٥٤) يرى أن "جارودي" لا يأخذ في اعتباره أن طريقة التفكير وأسلوبه - في الواقعية - لا ينحصرا فقط فيما انعكس في أعمال هذا الفنان أو ذاك، بل ويشمل أيضًا الكيفية التي انعكست فيها هذه الظاهرة أو تلك في أعمال

(51) Ibid: p.p. 240 &242 & 243.
(52) Ibid: p. 228
(53) Ibid: p. 245

(٥٤) بوريف، يوري: مصدر سابق - ص٩٦.

الفنـان. ويـرى أن المفـهوم النظـرى للواقعيـة مـهما حاولنـا إثـراءه بتجربـة الأدب الحديث، لابد له من ضفاف وأطر.

وهنا يلتقى "يورى بوريف" مع "سيرجى موجينيـاجون" رغـم انتقـادات الأخير له، ويقفان معًا فى دائرة الاتجاه الواقعى الضيق الأفق.

أما "الكسندر ديمتش" فقد رأى أن التعارض التام بين الواقعية والحداثة قد اتضح منذ وقت طويل. وقـد ظهر فى روسيا منذ نهاية القرن الماضى، حين بدأت الأفكار الحداثية فـى الظـهور فى أعمـال الإنحطـاطيين Decadents والرمـزيين Symbolists(٥٥) ولقد حُوربت هذه الأفكار بواسطة الأدب الثورى الذى ظهر قبيل ثورة أكتوبر، وبالأعمال المبكرة للواقعية الاشتراكية ولقد دار صراع أيديولوجـى، وجمالى مرير بين الواقعية والحداثة. وهـو صراع بين وجهتى نظر للعالم وموقفين ومنهجين اجتماعيين وجماليين متعارضين تجاه الحياة والفن.(٥٦)

---

(55) Dymshits, Alexander: Op, cit, p. 261.

لقد كان للفن والأدب، وخصوصا الشعر، والشعر الرمزى بالأخص الدور الجوهرى فـى التمهيد للحداثة فى روسيا وتطويرها أكثر مما كان للمناظرات الميتافيزيقية والفلسـفية من دور. وقد كان كتاب (أسباب أفول الأدب الروسى والتيارات الجديـدة فيـه) الـذى وضعـه الروائى والشاعر (ديمتر ميرزكوفسكى) هـو بمثابـة (المانفيسـتو) للاتجـاه الحداثى فى روسيا عام ١٨٩٣. فقد احتج هذا الكتاب على الانتـلجنسيا الروسـية ذات الالتـزام السياسى الجـذرى التى كانت مسيطرة على الساحة الأدبية فى روسـيا مـا يقرب من نصف قرن[راجع: لامبرت، يوجين: الحداثة فى روسيا – ضمن (الحداثـة I) تحريرى مالكوم برادبرى جيمس ما كفارلـن: – ترجمة مؤيـد فـوزى حسـن – دار الإنماء الحضارى – الطبعة الثانية – حلب – ١٩٩٥ – ص ص١٤٧، ١٥٤.

(56) Dymshits, Alexander: Op, cit. P. 261

وقد كانت الآراء الفلسفية التى تشارك فى بعث الحداثة فـى روسـيا تـهتم بمهاجمـة الاعتقاد القائل بأن الإنسان قادر على السيطرة على بيئته وعلى تغييرها، هذا الاعتقـاد الذى يقـدم حلولا جذرية للمشاكل العسيرة، ويتحـدى الحـذر أو يتجـاوز حـدوده، الاعتقاد الذى رأى الناس غير قادرين على رؤية الأمور اللاعقلانية، وناشد المستقبل=

ويرى أن للحداثة شجرة عائلة تحمل أسماء "الرمزية" والمستقبلية" و"التعبيرية" و"التكعيبية" و"الدادية" و"السيريالية" .. وغيرها. والصراع بين الواقعية والحداثة يتخذ أشكالًا معقدة. فالواقعية تُمنى أحيانًا بخسائر فادحة، كما حدث – فى رأيه – عندما انتقل "ليونيد أندريف Leonid Amdreyev من صفوف الواقعية إلى الحداثة.(٥٧)

ولكن "ديمتش" يرى أن النظرة السوفيتية للحداثة فى الربع الأول من القرن العشرين كانت خاطئة فى معظمها، ولا تقوم على أساس النهج التاريخى، وتتجاهل جدليات الصراع بين الاتجاهات الحداثية(٥٨)

ورأى أن إغفال الصراعات الداخلية فى صفوف الحداثة، والخلط بين اتجاهاتها، ووضعها فى سلة واحدة، إنما كان أحد الأشكال السائدة للصراع.

وقد يبدو أن "ديمتش" للوهلة الأولى، يحاول إعادة تقويم الحداثة، ووضعها فى مكان يختلف عما يضعها فيه الأيديولوجيون المتشددون، إلا أن هذا التصوّر لا يلبث أن ينقشع حين نراه يصب جام غضبه على الحداثة، وخاصة المدرسة الرمزية إذ يقول: "لقد كان "بلوك" مثالًا ممتازًا لرفض الفنان لمرحلة الانحلال، وقطيعته مع الانحطاط Break with The Decadence، وخروجه على الرمزية"(٥٩).

كما يقول أيضًا: "والحقّ إن الفن الحى كان قادرًا على تخطى حدود الانحطاط، وبعث أعمال إنسانية، فى حين لم يكن فى وسع الفن (الجمالى الخالص) المتصنّع، الخالى من المشاعر، نتاج الموضة البورجوازية، ،أن يحرر نفسه من الحداثة.(٦٠)

=قبل الماضى، أو بدلا من العالم العلوى وقد تمثلت هذه الآراء فى مجموعة [علامات بارزة Land Marks] والتى يشار إليها الآن بإسم 'الفيكوفستيون' والتى شارك فيها 'برد يائيف' – راجع – لامبرت، يوجين: مصدر سابق – ص ص ١٥١ – ١٥٣.

(57) Dymshits, A.: Op. Cit., p. 262.
(58) Ibid: p. 263
(59) Ibid: p.p. 263, 264
(60) Ibid: p. 264.

وهكذا يصبح الموقف من الحداثة هو موقف من الانحطاط والأدب والفن اللذين يفتقران إلى المشاعر. إن هذا ليس إلا ترجمة للموقف المتشدد تجاه الحداثة والذى وصفته بسخرية "كاميلاجراى Camilla Gray"[61] بانه مفهـوم سلافى قومى عن الفن انتصر على النزعة الأوروبية، والتى تعنى بها الشكلية والرمزية، أو اتجـاه الحداثة عموما وقد حدث هنا - فى رأيها - لأن البلاشفة كانوا ماديين، فضلوا زوج الأحذية على "شكسبير".

ويشيد "ديمتش" شانـه فى ذلك شـأن (بوريف) و"سيرجى موجينيا جـون" بانتقال العديد من الفنانين والكتاب من الحداثة [المستقبلية أو الرمزية أو الشكليـة..] إلى الواقعية. فهؤلاء الفنانون لم يكن فى وسعهم لكى يكونوا شعراء أو فنانين بحق، إلا أن يهجروا الحداثة إلى الواقعية. كان هـذا شـأن "مايكـوفسكى" مؤسـس شعـر الواقعية الاشتراكية - فى رأيه - وإذا كان بعض الكتاب الروس قد تربوا على أيدى اتجاهات الحداثة المختلفة،فإن أفضل ما كتبوه جاء - فى رأيه - نتيجة لتحررهم منها[62].

وإذا كـان بعـض المنظريـن الماركسيين - مـن إيطاليـا وألمانيـا وفرنسـا - يؤكدون علـى أهمية التأثير المفيد "لبروست"، و"جويس" و"كافكا". و أنهم بدأوا حركة جديدة فى الأدب.

فإن "ديمتش" يرى أن خلق أدب جديد قادر على خدمة البشرية يجب أن يقوم على أساس من التقاليد الأدبية العظيمة، ويرى أن تراث الحداثيين غير قادر على توفير منصة انطلاق لسفن الفضاء الأدبية - على حد تعبيره - وإذا كان يرى ضرورة خضوع تراث هـؤلاء الكتاب - رغم مواهبهم التى لا شك فيها، ومنجزاتهم، والتى يسمها ميسم الحداثة - فإن كتاباتهم لا يمكـن - فى رأيه - أن تكون نموذجا

(61) Gray, C.: The Great Experinemted: Russian Art, 1893 - 1922 - London, 1962 - p 255. Quoted by: Mozhnyagum, s., op cit. P.229.

(62) Dymshits, A.: Op. Cit. P. 268.

للرواية المتطلعة إلى المستقبل. فالطريق من خلال "تولستوى" وستاندال، "وتشيكوف"، أقصر من المسافة التى تفصل الأدب الواقعى عن "بروست"، و"كافكا" وجويس، وهو ليس أقصر فى الزمان، وإنما فى المضمون(٦٣)

إن الواقعية والحداثة ليستا إلا عدوين لدودين لا يمكن التوفيق بينهما – هذه هى خلاصة القول لدى ديمتش(٦٤)

وفى الرد على "جارودى" وكتابة "واقعية بلا ضفاف". يؤكد على أن الفن الواقعى الإنسانى دائما، وعلى العكس من الشكلية والتجريدية غير الإنسانيين، واللذين يحتقران تحليل الشخصيات ويركزان انتباههما بدلا من ذلك على تشويه صورة الإنسان. ويتفق مع الناقد البولندى "ستيفان زولكوفيسكى" فى نقده "لجارودى" ورفضه ضم "كافكا" إلى شجرة الواقعية وتمجيده كما فعل "جارودى". ويرى أن على الفن أن يبحث عن أشكال جديدة للتعبير عن المشكلات الجديدة والأزمنة الجديدة، فيعارض أولئك الذين يطلبون من الفنانين أن يقتفوا أثر أناس ليسوا أكثر من "فروع" سقطت من شجرة الواقعية وتحولت إلى طريق الحداثة(٦٥)

وهكذا يقف "الكسندر ديمتش" موقفا معارضا من توسيع إطار الواقعية، وجعلها تستوعب بعض التيارات الحديثة، ويقف ضد الحداثة بعنف سواء فى الشعر أو الرواية أو سائر الفنون، ورافضا لجميع الاتجاهات، عدا الواقعية الاشتراكية.

أما نيكولاى ليزروف" والذى يرى فى الفن نزعتين رئيسيتين هما "الواقعية"، و"المثالية" والتى يطلق عليها أحيانا (الفن اللاواقعى). وإذا كان يرى – كما سبق أن ذكرنا – أنه يوجد العديد من الأساليب الواقعية، فإنه يرى أن الفن اللاواقعى يتسم بتشويهه للواقع سعيا إلى خدمة فكرة زائفة. ويجعل الفن الحداثى ضمن الإطار اللاواقعى. ويرى أن من المظاهر المعقدة فى الفن، ذلك الفن الوجودى الذى

---

(63) Ibid: p.p. 275 & 276.
(64) Ibid.,: p. 278
(65) Ibid: p.p. 287 & 289

كثيرًا ما يستخدم عناصر حقيقية من الواقع ليقدم تصورات فلسفية تشوّه الواقع، ويضرب مثلًا برواية الغريب لـ "البيركامى" والتى يرى أن التصوير الرائع والمرسوم بمهارة للطبيعة والمشاعر الإنسانية يستخدم كوسيلة لا أكثر لفرض آراء الكاتب الفلسفية والسيكولوجية. ويخلص إلى أنها - أى الرواية - قريبة الشبه من سفر الرؤيا Apocalyptic، فالرؤيا تعبر عن فكرة دينية من خلال تشويه سافر للأجسام الحقيقية، على حين تستعين لا عقلانية "كامى" "بالتصوير الصادق للحياة" والنتيجة تشويه الواقع[66]

وإذا كان الإطار الواقعى لدى "ليزروف" لم يستوعب غريب كامى"، رغم كون الرواية - كما يرى هو نفسه - مكتوبة بمهارة وخبرة، فإن الإطار الواقعى أيضًا لديه - أعنى الواقعى الاشتراكى - يضيق أيضًا ولا يستطيع استيعاب "توماس مان" الواقعى النقدى - رغم قول (سوشكوف) بأن الواقعية النقدية هى الحليف الأساسى للواقعية الاشتراكية، ورغم إطراء "جورج لوكاش" الماركسى المجرى له - فقد رأى أن "التصور العلمى الحقّ للتاريخ والمنهج الفنى للواقعية الاشتراكية المرتبط بها ارتباطًا وثيقًا، والذى ولدّته فترة الانتقال من الرأسمالية إلى الاشتراكية، هو الذى استطاع وحده أن يمدّ الفن الواقعى بفهم مستقبلى متكامل للعالم والإنسان"[67]

ولعل هذا يجعلنا نرى "ليزروف" الذى صب جام نقده على السوريالية والتعبيرية والتجريدية، وينتقد اتجاه "اللّارواية" عند "روب جرييه". كما ينتقد القول بأن السلوك العبثى غير المنطقى لشخصيات "بكيت" و"أونيسكو" يمثل صورة للواقع أكثر دقة، وتتمثل فيه الواقعية الحقيقية، ويرى أن ذلك يضفى غموضًا ولبسًا على مشكلة الواقعية، والتى يرى "ليزروف"[68] أنها تتمثل فى الواقعية الاشتراكية المرتكزة على المبادئ الماركسية اللينية - هذا يجعلنا - نراه مناهضًا أيضًا للاتجاهات الحداثية، ومع تضييق نطاق الواقعية إلى درجة كبيرة.

---

(66) Liezrov, N.: Op, cit. P.p. 302 - 304.
(67) Ibied: p. 309.
(68) Ibid: p. 300

وعلى نفس المنهج نجد "بوريس سوشكوف"(٦٩)، الذى يضع الواقعية الاشتراكية فى الصدارة، ويرى جميع الاتجاهات الأخرى دونها، بل ويرى أن الواقعية النقدية، رغم تعاطفه الكبير معها، وجعلها حليف الواقعية الاشتراكية، إلا أنها كانت فى دراستها وتصويرها لعملية التغير الموضوعية التى يمر بها النظام الاجتماعى، أقل نفاذًا من دراسة وتصوير الواقعية الاشتراكية لها" وهو بذلك يرفض كل ماعدا الواقعية الاشتراكية، وبالتالى جميع اتجاهات الحداثة. بل إنه حين يجد نفسه أمام رواية "توماس مان" "دكتور فاوست" يبرر قوة الرواية وروعتها باقتناع "توماس مان" بالاشتراكية التى رآها وحدها القادرة على السير بالبشر نحو تحقيق إنجازات إنسانية حقّة، وأرجع ذلك إلى ضعف الرأسمالية بعد الحرب العالمية الثانية، وتنامى قوة المعسكر الاشتراكى.

إن الصراع بين الحداثة والواقعية، رغم ذلك لم يتوقف، والدليل على ذلك قول "اليكسى ميتشنكو": أن الصحافة الغربية تزيّف الصورة حين تقدم المجلة الأدبية السوفيتية "نوفى مير" فى صورة حصن الحداثة. ويرى أن هذا طبيعى تمامًا. فقد نشرت المجلة فى الأعوام القليلة الماضية مواد عديدة تبين أن محرريها – على حد تعبيره – عرضة للأهواء الذاتية والأفكار غير الناضجة.

وينتقد آراء بعض نقاد المجلة خاصة تلك التى ترى أن شخصية المؤلف هى التى تحدّد قيمة العمل ككيان أدبى، أو أن الحكم على العمل الأدبى والحياة التى يصورها ينبغى أن يكون على أساس (شهادة الكاتب وحدها)، واعتبار هذا الرأى هو من أسس علم الجمال المادى. ويتساءل "ميشنكو" كيف يتم ذلك، ودون مقارنة شهادة الكاتب بالحياة نفسها. ويرى أن المثل العليا التى يسعى إليها الشعب، والحزب هى التى تهم الفنان أو الكاتب.(٧٠)

(69) Suchkove, B,: Op. Cit p. 347.
(70) Metchenko, A.: Op. Cit. P. 37

وهكذا يضيق ثوب الواقعية حتى يكاد يلتصق على الجسد الذى يمثل الحزب أو الأفكار المتشدّدة، والتى لا تضع فى حسبانها ثراء الفن، واتساع نطاقه وتعدد قراءاته وتأويله.

ونخلص فى نهاية هذا الجزء إلى أن الأفكار الجمالية التى صاغها العلماء السوفييت كانت - فى هذه المرحلة - تحاول أن تنظّر للواقعية الاشتراكية، وأن تضع الخطوط الفاصلة بينها وبين الاتجاهات الأخرى. وذلك هو ما جعل الصراع شديدًا بين - اتجاه الواقعية الاشتراكية، وغيرها من الاتجاهات. وقد تراوحت الآراء ما بين التشدّد والدوجماطيقية، التى تفرض وصاية الحزب على الفن، وتجعل الإطار النظرى للواقعية الاشتراكية فى الماركسية اللينينية بشكل حرفى، وبين آراء أخرى تحاول أن تتفهم الأوضاع المتغيرة فى العالم، وماجدّ من مشكلات فنية وجمالية، والنظر إلى الحداثة على أنها ليست ثمرة محرمة، وليست بنتًا شيطانيًا وقد كان نصيب هذا الاتجاه النقد اللاذع والنعت بالسذاجة والاضطراب والتشوش، بل أن هذا الاتجاه نفسه، كان متذبذبًا بين توسيع إطار الواقعية وتضييق نطاقها، وكان ذلك خلال الموقف المتشدد تجاه آراء الماركسيين من خارج روسيا، والذين رأوا ضرورة فتح أبواب الواقعية بشكل أكبر لاستيعاب التيارات الجديدة فى الفن.

هذا وقد كانت، هذه الآراء وتلك تعبيرًا عن الصراع الدائر فى الاتحاد السوفيتى فى مجال علم الجمال، ومحاولة تطوير الآراء التى كانت سائدة فى الفترة السابقة، فترة بداية الثورة، ومواجهة الحرب، وكذلك النظر فى بعض الأفكار التى كانت منتشرة فى تلك الفترة، سواء ما كان متشدّدًا منها فى مواجهة الفنانين والكتاب ، أو كانت مقتضيات بداية الثورة تدعو إلى التغاضى عنه. وبذلك تمت مناقشة آراء وكتابات "بوريس باسترناك" و"ماياكوفسكى"، و"أخماتوفا"، و"الكسندر بلوك" بشكل أفضل، وذلك بعد أن كانت قد انحسرت الموجة المناهضة للبعض، وخفتتْ الأصوات الداعية للبعض الآخر.

الخـــاتمـــة

في هذا الكتاب رأينا كيف تباينت الآراء حول نشأة الفن، ومعناه، وذلك اتساقا مع الأنساق الفلسفية التي تناولت هذه الموضوع، وكتعبير عن الدور المنوط بالفن لدى كل مفكر أو فيلسوف.

وقد انقسمت الآراء إلى تيارين رئيسيين متعارضين، بالإضافة إلى تيار ثالث حاول التوفيق بين التيارين.

فكان الاتجاه الأول يرى أن الفن وثيق الصلة بالمنفعة والحياة الاجتماعية. وأنه بمثابة تعبير أو انعكاس للعصر، والظروف الاجتماعية والسياسية.. الخ. وأنه بناءً على ذلك يرتبط ارتباطا وثيقا بالأخلاق (أفلاطون - فلاسفة العصر الوسيط - و تولستوي - جون ديوي وغيرهم). ويرتبط بالعقيدة الدينية، أو القيم الدينية (مصر القديمة - العصور الوسطى - تولستوي).

ولقد كان هذا التيار قويا لدرجة أنه فرضت الرقابة على الفن، وجرّمت الأعمال الفنية التي لاتتسق مع رؤاه. كما ربط هذا الاتجاه بين الفن الجميل والفن التطبيقي، ورأى أن الفصل بينهما بمثابة ضياع لقيمة الفن. كما كان تركيزه على تحليل القيم الجمالية للمضمون.

أما الاتجاه الثاني، والذي فصل الفن عن أنشطة الإنسان الأخرى. ورأى أنه غاية في ذاته، وأن الجمال منزّه عن الغرض، ورفض أي وظيفة اجتماعية أو دينية أو سياسية.. الخ. للفن. وفصل النافع عن الجميل. ورأى أن الفن ليس واقعة طبيعية أو نفعية أو أخلاقية، وليس معرفة صورية.

وكان تركيز هذا الاتجاه في الفن على القيمة الجمالية للشكل على أساس أنه هو ما يكون به الفن "فنا". أما المضمون فيلعب دورًا ثانويًا.

وقد كان "لكانط" الفضل في تدشين هذا الاتجاه الذي وجد التعبير عنه لدى أنصار مدرسة الفن للفن (أو المدرسة الجمالية) التي رفعت راية الجمال المقدسة في مواجهة كل رؤية أخلاقية أو سياسية أو تربط الفن بالمنفعة. كما كان "بندتوكروتشه" هو صاحب الصياغة المتماسكة لفصل الفن عن كل ما عداه من أنشطة الإنسان.

كما أكدت على هذه القيم المدرسة الشكلية، واتجاه النقد الجديد في الأدب المعاصر.

وقد ظهرت في الفكر الحديث والمعاصر بعض الآراء التي حاولت التوفيق بين الاتجاهين، فرأت أن الفن يجمع بين المنفعة والجمالية. وأن الفن بالإضافة إلى دوره في تحقيق المتعة الجمالية، فإنه في الوقت نفسه يلعب دورًا هاما في الحياة الاجتماعية والسياسية، ويتفاعل مع الواقع، ويعكس طبيعة الصراعات في المجتمع، كما أنه أداة للتغيير (الماركسية).

ورأت أن المضمون والشكل في وحدة جدلية، وأن تناغما يتم بينهما، وإن كان المضمون هو الأساس، أما الشكل فهو التالي (هيجل - الماركسية) وأن المضمون تلقى - على حد تعبير "هيجل" - الشكل اللائق به.

كما رأت - بعض الاتجاهات الربط بين النافع والجميل بدرجة ما بحيث لا تتغلب المنفعة على الجمالية، وأن الفن يبعث لذة ما Pleasure، وقد مثل هذا الاتجاه "جورج سانتيانا". الذي انتقد بشدّة رأي "سقراط" في تغليب المنفعة عند النظر إلى "ماهو جميل".

وبذلك يكون تصور الفن ودوره في كل حقبة تاريخية، ولدى كل فيلسوف، إنما يفرضه الواقع، ورؤية الفيلسوف. وقد حدثت مفارقات في هذا الشأن، فنجد "ليوتولستوي" يفرض على الفن رؤية صارمة، تجعله يرفض - كما سبق وأشرنا - أفضل وأعظم إنجازات الفن، بحجة أنها لا تتوافق مع رؤيته التي ترى أن "الفلاح

الروسى المتوسط" هو الحكم على ماهو فن؟ وما ليس بفن؟ كما أن الفن لديه – الممثل لعصره آنذاك – هو الفن الذى يتسق مع الروح المسيحية وبذلك فرض رؤيته الدينية على القيم الجمالية فى الفن.

وفى دراستنا للقيم الجمالية فى الفن كان الجانب الأول هو ما يمثله الاتجاه المثالى، وقد اتخذنا نموذجا لذلك كلا من "كانط" و "هيجل" على اعتبار أن علم الجمال أو "نقد الجميل" – كما عبر عن ذلك "كانط" – قد حدث له انعطاف كبير مع فلسفة "كانط" الجمالية، وكان "هيجل" رغم تعارض أهم أفكاره مع "كانط" صاحب أكبر تأثير على الفلاسفة من بعده خلال العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، والقرن العشرين بكامله.

وقد انعطف "كانط" برؤيته الجمالية إلى نوع من المثالية الذاتية، فقد فصل حكم الذوق عن الأحكام المعرفية أو الأخلاقية، وقد جنحت مسلمات "كانط" الجمالية، فى حكم الذوق، إلى نوع من الذاتية الخالصة، والابتعاد عن نظرية المعرفة، وانتهى إلى نظرية فى اللذة الجمالية. وقد كانت آراؤه تقوم على أساس من التناقض، فالحكم الجمالى ينهض على قاعدة من الخبرة الذاتية، وفى نفس الوقت يتطلب موافقة عامة. والحكم الجمالى لدى "كانط" يتصف بالضرورة والكلية، ولكنه لا يخضع لأى نوع من البرهان ولا يقوم على تصور.

وقد فرّق "كانط" بين الجميل والخيِّر، إذ يرى أن الجميل حاصل فى جوهره على الغائية الخالصة، أى بدون غاية. بينما يستلزم الخير غاية موضوعية، وبالتالى فهو يقوم على التصور. إن حكم الذوق هو شعور بالإشباع فى الفعل، والدور المنسجم لملكاتنا.

وقد عزل "كانط" الحكم الجمالى عن كل حاجات الإنسان العملية، ووصل إلى أن الزخارف والنتوء والنقوش، هى الصورة الحقيقية لما هو جميل. وقد انصبّ اهتمامه على العناصر الشكلية، دون الاهتمام بالدلالات والتعبير الانفعالى. لقد كانت

حيادية "كانط" بمثابة تحررّ من المنفعة، ومن كل مضمـون، وقد كـان هذا الأمر ذا تأثير كبير على الشعراء والفلاسفة والفنانين من بعد "كانط".

ومع "كانط" دخل تصوّر (الجليل) بقوة إلى مجـال القيمـة الاستاطيقية فقد قدّم "كانط" دراسة مفصلة وتحليلية عن الجليل وعلاقته بـالجميل، والحكم الجمـالى مختلفة عن آراء "بيرك" السيكولوجية والفسيولوجية. وقد رأى أن الجـلال لا يتحقق إلا فى موضوعات عديمة الشكل، وغير محددة على العكس من الجميل الذى يعتمد على الشكل. وإذا كان الجميل تمثيل محدد للفهم الصـورى، فإن الجليل تمثيـل غير محدد للعقل، واللذة الناجمة عن الجميل لذة ايجابيـة، فى حين أن اللـذة الناجحة عن الجليل لذة سلبية.

وقد وضع "كانط" الأسس التى تفصل بين الجميل والجليـل، والتى تجمع بينهما، فالجليل لا يوجد إلا فى الذهن، بالقدر الذى نكون فيه شـاعرين بأننا أسمى من الطبيعة فكل ما يثير فينا هذا الشعور هو جليل.

كما اهتم "كانط" بجدل الحكم الجمالى واستنباطه، وعلاقة الفن بالطبيعـة، فرأى أن الفن يتميّز من الطبيعة كما يتميّز العمل من الفعل. وفرّق بين الفن والعلم، وبين الفن والحرفة.

لقد أراد "كانط" أن يملأ الفجوة بين النقدين الأولين: نقد العقل الخـالص، ونقد العقل العملى، فأقام نقده الثالث: نقد الحكم. وقد كان ذلك سبباً فـى أن رؤية "كـانط" كـانت تسيطر عليها الرؤيـة النظريـة الصارمـة، ومحاولـة الاتسـاق مـع نسـقه الفلسفى. ومع أن "كانط" - كما رأى "كريستلر" - كـان فى محاضـراته يضرب أمثلة من الفنون المعاصرة له، إلا أنه عندما تمت صياغة الكتاب (نقد الحكم)، كانت تسيطر عليه الرؤية النظرية، واختفت الشواهد فى الفنون أو الشعر والأدب. وهذا جعل كتـاب "كانط" كتاباً نظرياً خالصا.

وقد فصل "كانط" فى نقد الحكم الجميل عن الخير، وذلك على أساس ان حكم الذوق يقوم على الذات، ولا يقوم على تصور، ولا يحتاج إلى برهان عكس الحكم الأخلاقى. كما جعل الفن غاية فى ذاته أو غائية بدون غاية. وأن الجميل منزّه عن الغرض .. الخ، إلا أنه فى نهاية "نقد الحكم" الجانب الاستاطيقى - عاد وجعل الجمال رمزاً للأخلاق، وبذلك هدم أساس نظريته الجمالية.

لقد كانت القيم الجمالية عند "كانط" قيماً معلقة فى فراغ، بعيدة عن كل التفاعلات مع الواقع الاجتماعى أو السياسى، وعن الحياة اليومية برمتها، وكانت فى نفس الوقت قيما نابعة من الشعور باللذة أو الكدر، ولكن تتمتع بالضرورة والكلية والعمومية.

لقد كان الغموض يلفّ أفكار "كانط" خاصة عندما حاول حلّ التناقض الكامن فى رؤيته الجمالية، وفى نفس الوقت كان "كانط" يحاول أن يقدّم رؤية واضحة ودقيقة جعلته يهتم بالتفاصيل الذهنية والتباينات بين الفكرة والفكرة إلى حدّ الوقوع فى أسر التبسيط المخلّ.

لقد قدم "كانط" نظرية عانت الكثير من سوء الفهم، كما تأولها الكثيرون حتى كانت النتيجة الوصول إلى أفكار شديدة التعارض. وإن كان لم ينج من تأثير "كانط" من الجماليين اللاحقين له أحد ممن قاموا بدور هام فى تاريخ علم الجمال.

أما النموذج الثانى للقيم الجمالية المثالية فقد كان "هيجل"، الذى أقام نظريته الجمالية - أو ما اسماه فلسفة الفن الجميل - متأثراً بكل من "كانط" - سلبا أو إيجابياً - و"شيلر" و "فخته وغيرهم، وفى اتساق مع فلسفته النظرية وفلسفة التاريخ أيضا.

لقد أقام "هيجل" نسقا عقلياً صارماً استوعب فيه من فنون المعرفة ما لم يستطع أن يقدمه أى مذهب آخر. ولقد كان مع "كانط" أكبر قطبين فى الفكر المثالى وأبعد الفلاسفة تأثيراً.

وقد حظى "هيجل" باهتمام كبير لدى الباحثين فى علم الجمال، كما كانت آراؤه الجمالية تنم عن معرفة موسوعية، ورؤية ثاقبة، حاول خلالها أن يقدم دراسة جمالية تتجاوز نواقص "نقد الحكم" الكانطى.

لقد كانت رؤيته التى ترى أن الفن والدين والفلسفة لا خلاف بينها إلا فى الشكل بمثابة حجر الزاوية فى فكره الجمالى، وكانت هى ميزتة، والخطر الذى هدد أفكاره فى نفس الوقت.

وقد سما "هيجل" بالجمال الفنى، وجعله موضوع فلسفة الفن، ورفض أن يكون الجمال الطبيعى من موضوعات علم الجمال، وذلك أن جمال الفن مبدع، مولود جديد للعقل، وهو بمثابة تألق للروح.

كما أقام "هيجل" دراسته لأنواع الفن على أساس من العلاقة بين الشكل والمضمون. كما رأى أن الفن يقوم على العبقرية التى تتغذى بالثقافة والفكر، كما أن الفنان يحتاج إلى التدريب والممارسة.

وقد رفض "هيجل" أن تكون غاية الفن المحاكاة، لأن الفنان المبدع هو الذى يقدم انتاجا (أو عملاً) على غير مثال. وقد رفض "هيجل" المحاكاة، وإن كان فى أمثلته التى ساقها إنما كان يركز على نوع من المحاكاة "البسيطة" أو الساذجة، دون الالتفات إلى طبيعة المحاكاة الحقيقية. وقد كان ذلك الرفض يتّسق بشكل طبيعى مع الأفكار التى سادت فى عصره، والتى جاءت القرن السابق له، وذلك خلال أفكار "رسّو"، و "ديدرو" و "كانط"، وانتقال دور الفن من المحاكاة إلى التعبير.

ومع انتقاد "هيجل" للمحاكاة، إلا أنه كان يراها ذات أهمية للفنان على سبيل التدريب، وإدراك النسب بين الأبعاد، والأضواء والظلال.. ألخ.

واتساقا مع هذه النظرة المثالية - نجد "هجيل" - رغم معرفته الموسوعية يضع معياراً أساسيا لتحديد أنواع الفنون، وتطوّرها التاريخى من فن رمزى إلى كلاسيكى، إلى رومانتيكى.

وبناءً على موقع المضمون الروحى من التجسيد المادى يكون شكل الفن، وقد كان البدء هو علو الشكل على المضمون - فى الفن الرمزى - ثم الالتحام والعلاقة الحميمية بين الجانبين، فى الفن الكلاسيكى، خاصة النحت الاغريقى. ثم تجاوز المضمون الروحى للتجسيد المادى للفن - فى الفن الرومانتيكى.

وقد كانت رؤية "هيجل" تقوم على أساس أن الضمون هو الذى يحّدد الشكل اللائق به، وبذلك كانت آراؤه بالأساس أراء نظرية، وتعتمد المنطق الصارم أكثر من اهتمامها بالتلاؤم مع الفن نفسه.

لقد كانت النهاية التى وصل إليها "هيجل" هى ذوبان الفن فى الدين ثم فى الفلسفة وذلك اتّساقاً مع رؤيته الجمالية التى ترى أن الفن هو تعبير عن المطلق، وعندما يصل الفن إلى العصر الرومانتيكى، يكون المضمون أو المطلق مجاوزاً التجسيد المادى له، وبذلك يكون أفول الفن وشيكا. لقد ضحى "هيجل" بالفن على مذبح الضرورة الشكلية، وكان الفن الرومانتيكى، يحمل عناصر انحلاله وأفوله، وفى نفس الوقت نهاية وأفول الفن بصفة عامة.

لقد وصلت الرؤية المثالية مع "هيجل إلى نهايتها، فانفصل الفن عن الواقع، وصار تعبيراً عن المطلق، وبعد عن كل مجال إنسانى، حتى إنه يمكن القول، أن "هيجل" فى أفكاره وآرائه كان - بصرامته النظرية - يوَدّع الفن إلى مثواه الأخير، وإن كان لم يسأل هل يمكن أن يكون الإنسان، إنساناً حقيقيا، فى غياب القيم الجمالية والفن؟!.

لقد أوّلت أفكار "هيجل" واستخرج منها العديد من الأفكار المتعارضة، وتحوّلت من النقيض إلى النقيض. وقد كانت آراء "ماركس"، وأتباعه أحد النتائج الهامة للتطبيق الجدلي الهيجلي، سواء في الجمال، أو في مباحث المعرفة المختلفة.

وإذا تقدمنا خطوة باتجاه الاتجاهات المادية - خاصة في روسيا - عبر النماذج التي جسّدت النزعة السوسيولوجية (بلبخانوف)، والفن والتحرر الإنساني (تروتسكي)، واتجاه الواقعية في الفن (علماء الجمال الروس بعد الثورة) - فإننا نرى أن هؤلاء المفكرين قد نهلوا أفكارهم من مصدرين رئيسيين: كانت الماركسية حجر الزواية في الموضوع، ثم كانت الرؤية الواقعية للنقاد الروس في القرن التاسع عشر هي المصدر الثاني.

وقد كانت أراؤهم تنطلق من هذين المصدرين، بالإضافه إلى تجربة ثرية في الصراع والحوار مع المعضلات التي واجهتهم، على مستوى الواقع المعيش، وأيضا على مستوى الفكر الجمالي.

وقد كانت تلك الفترة غنية بالجدل، والصراعات، وذلك لأن روسيا إلى جانب تبنيها الاشتراكية العلمية، وإقامة سلطة البروليتاريا، كانت تعج بالصراعات بين المدارس الفنية المختلفة، والتي وقفت مواقف متباينة من السلطة الجديدة (الاشتراكية) بدءًا من التواؤم معها إلى التعارض التام والقطيعة.

وقد كان هذا المناخ قادرًا على أن يجعل هؤلاء المفكرين يبذلون قصارى الجهد من أجل انجاز مهمة صياغة نظرية ثورية في الفن، أو علم جمال مادي، أسوة بمجالات العلوم الإنسانية الأخرى، بل ومجالات الحياة المتعدّدة.

وفي دراستنا، للقيم الجمالية في الفن، كانت الاتجاهات الثلاثة التي ناقشناها وعرضناها ونقدنا بعض أطروحاتها قد مثلت محاولة جادة لبلورة مدرسة جديدة هي "الواقعية الاشتراكية" ووضع أسس علم جمال مادي.

وقد تم ذلك خلال مناقشتهم للآراء السابقة - علم الجمال المثالي، والاتجاهات الواقعية في القرن التاسع عشر ونقدها ومحاولة الوصول إلى نقاط الضعف ونقاط التميّز، ونزع القشرة المثالية عن آراء المفكرين السابقين (بيلنسكي، وتشير نيشفسكي)، ثم دراسة ونقد الاتجاهات السائدة في تلك الفترة، المدارس الأدبية، والأفكار، والآراء، وذلك للوصول عبر الموقف منها، إلى نقطة البدء لوضع أسس رؤية جمالية مغايرة وجديدة.

وقد كان ذلك يمثل إضافة ذات أهمية، بدأت مع "بليخانوف" وتطوّرت مع "تروتسكي" - خلال طرح مشكلات جديدة، والولوج إلى معارك جديدة، واكتساب أرض جديدة لرؤيته - وتمت الصياغة - بالصورة السوفيتيه على أيدى المفكرين وعلماء الجمال في الثلث الأخير من القرن العشرين.

وقد كان الربط بين الفن والمجتمع والطبقات الاجتماعية على أسس من الاشتراكية العلمية، يعد إضافة جديدة، قدمها "بليخانوف"، ووسّع إطارها "تروتسكي"، وواجه بها الاتجاهات الحداثية العلماء المعاصرون في الفترة الأخيرة.

كما كانت آراؤهم تقدم أول صياغة دقيقة، ومتماسكة - سواء كان ذلك بشكل دوجماطيقي - أو بشكل أكثر تحررًا - لوجهة نظر علمية للقيم الجمالية في مواجهة العديد من المدارس الفنية والأدبية، في القرن العشرين.

كما قدّم هؤلاء المفكرون صياغة لمبدأ الواقعية الاشتراكية، كمبدأ جمالي، ووضعوا أسسه، والأطر التي تحدّده، كما حددوا موقفه من أطر الواقعية الأخرى، وقد انتقل تأثير هذه الآراء إلى جميع أنحاء العالم لما كان للاتحاد السوفيتي من قوة وتأثير عالميين.

وبذلك نخلص إلى أن هؤلاء المفكرين قد قدّموا إضافة هامة، بإبداع نظرية جمالية تقوم على أساس الفكر الماركسي، وكان إسهامهم على درجة كبيرة من

الأهمية بالنسبة للنظرية الجمالية بشكل عام، والنظرية القائمة على أسس ماركسية بشكل خاص، والتي كان لها إسهامات أخرى خارج الاتحاد السوفيتي.

ومن جهة أخرى، فإننا في دراستنا للنماذج التي قدمناها نجد أن النزعة السوسيولوجية، كانت ترتكز على رؤية ترد الفن إلى علم الاجتماع عبر تحليل علمي موضوعي. وتقف موقفا حادًا من الاتجاهات التي لا تربط بين الفن والطبقات الاجتماعية. بينما نجد أن "تروتسكي" رغم ارتكازه أيضا على الماركسية وربطه بين الفن والطبقات الاجتماعية – في التحليل الأخير – إلا أنه جعل الواقعية أرحب، وأكد على خصوصية الفن، والفنان، وتجنب النظرة الميكانيكية، واستوعب في نظريته "المستقبلية" – رغم نقده لها- وحاور "الشكلية"، وارتبط في نهاية المطاف "بالسوريالية" وأكد على حرية الفن والفنان. أما جماعة العلماء الروس الذين رفضوا الحداثة بدرجة أو بأخرى، وحاكموا كافة الاتجاهات من وجهة نظر الواقعية الاشتراكية، وربطوا بين الحزب والشعب، وبين الفن، وجعلوا للواقعية أطرًا وضفافًا واضحة، وجعلوا الواقعية النقدية، رغم نقدهم لها حليفًا للواقعية الاشتراكية. فإنهم يختلفون فيما بينهم في درجات نقدهم للحداثة. فبينما يتذبذب "يوري بوريف" بين محاولة استيعابها، ورفضها، نجد "سوشكوف"، و"ليزروف" و "ديمتش" يرفضونها بشكل حاد، بل ينتقد "بوريف" من هذا المنطلق.

وبالنظر بشكل عام إلى جميع النماذج التي اخترناها، فإننا نجدها لا تمثل وجهة نظر واحدة صارمة، بل توجد اختلافات في الآراء، على المستوى النظري والتطبيقي.

فبينما يؤكد "بليخانوف" على تعبير الفن عن صراع الطبقات، ويرد علم الجمال إلى علم الاجتماع، نجد "تروتسكي" يؤكد على حرية الفن وخصوصية الفنان ودوره البارز في الإبداع – وإن كان لا يرفض التحليل السوسيولوجي للفن والأدب، بل يؤكد على الجوانب الشكلية وأهميتها، وأنها تشكل جزءًا هامًا من عملية النقد،

وهى بمثابة تمهيد لدراسة الفن، وذلك عكس العلماء الواقعيين الرافضين لكل أشكال الحداثة والمدارس الحداثية، والذين ينعتون بالرجعية كافة الاتجاهات من شكلية إلى سوريالية؟، إلى تكعيبية أو تعبيرية.. الخ.

وإذا كان "تروتسكى" يرى أن أى مدرسة فنية أو اتجاه فنى يمكن التعامل معه – خاصة بعد أن ترك روسيا إلى المنفى – فإن العلماء – فى الفترة الأخيرة.. يصرّون على أن الواقعية الاشتراكية هى المدرسة الوحيدة التى يرونها تقوم بصياغة دقيقة لأفكارهم الجمالية. أما "بليخانوف" فقد كان يرى أن الفن الواقعى بشكل عام، والذى يقوم بالتعبير عن صراع الطبقات بشكل خاص، هو الفن الذى يجب أن يكون سائدًا.

وهكذا نخلص إلى ان هذه الاتجاهات الثلاثة التى تربط بين الفن والواقع، أو بين القيم الجمالية والقيم الاجتماعية كانت – رغم أن مصادرها الأساسية واحدة – إلا أنها تمثل أنماطًا متباينة على المستوى النظرى، وكذلك على مستوى التطبيق على الأعمال الفنية.

لقد ارتبطت رؤية الفن بالأنساق الفلسفية عبر التاريخ وكثيرا ما كانت الآراء تتعامل بشكل متعسّف مع الفن حتى يتسق مع النسق الفلسفى، ولكن فى بعض الأحيان كان من الممكن أن نجد مفكرا أو فيلسوفًا يحاول اعطاء الفن مساحة من الحرية أكبر، أو يقدم رؤية تفسح المجال بدرجة أوسع لطاقات الفنان الإبداعية.

إن القيم الجمالية، خلال تجليها فى الفن، انما تعبر عن نوع فريد من القيم يختلف، بل ويتعارض فى أحيان كثيرة – مع أنواع القيم الأخرى. وهذا ما يجعل الفن مستقلا إلى حد كبير، ويجعل الفنان يمتلك قدرًا من الحرية فى التعبير تفوق العديد ممن يعملون فى أنشطة إنسانية أخرى. وهذا لا يعنى فصل الفنان فصلا نهائيا عن واقعة المعيش وعصره والظروف الاجتماعية، بل يؤكد على ارتباط كل هذه

الأمور - سواء بوعى أو بدون وعى - بالعمل الفنى، ولكن دون أن تكون مفروضة فرضًا، ولا يكون التعبير لدى الفنان عن ذلك الواقع أو العصر ميكانيكيا.

فالربط بين الفن والواقع يحتاج إلى وسائط كثيرة، وذلك لأن الإبداع غالبا ما يأتى فى صورة تمرد أو ثورة على ما هو كائن. والفنانون العظام نقاد لعصورهم وظروفهم، وغير متآلفين - بشكل أو بآخر - مع الواقع المعيش.

إن القيم الجمالية تحمل قدرًا كبيرا من الاستقلال عن غيرها من القيم (أخلاقية، أو اجتماعية، أو دينية)، وهى قد لا تلتقى معها بل ربما كان الأوثق أنها تتوازى معها، فهى - أى القيم الجمالية - بمثابة تعبير من نوع خاص من النشاط الإنسانى يبتعد كثيرا عن جميع الأنشطة اليومية والآنية التى ترتبط ارتباطًا مباشرًا بحياة الإنسان ومصيره.

المـــراجـــع

أولا: المراجع العربية

١- إبراهيم زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - مكتبة مصر - القاهرة - د. ت.
٢- إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن - مكتبة مصر - القاهرة - د. ت.
٣- إبراهيم ، زكريا: كانت أو الفلسفة النقدية - مكتبة مصر - القاهرة - د.ت
٤- أبو ملحم، على: فى الجماليات - نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. - الطبعة الأولى - بيروت - ١٩٩٠.
٥- ابن منظور: لسان العرب - جـ١٣ - دار صادر - الطبعة الثالثة - بيروت ١٩٩٤.
٦- إفسيانيكوف، م. ف. وآخرون: المراحل الأساسية فى تاريخ النظريات الجمالية - ضمن - علم الجمال الماركسى اللينينى - جـ١ - تعريب فؤاد مرعى - (دار الجماهير العربية - دار الفارابى) (دمشق - بيروت) - ١٩٧٨.
٧- الدريد، سيريل: الفن المصرى القديم - ترجمة أحمد زهير - مراجعة محمود ماهر - الطبعة الأولى - وزارة الثقافة - هيئة الآثار - القاهرة - ١٩٩٠.
٨- أمين، سمير: تجاوز الحداثة أو تطويرها؟ - الكرمل - ع٥١ - ربيع ١٩٩٧ - مؤسسة الكرمل الثقافية - رام الله - ١٩٩٧.
٩- انيكستوم، م. أ.: شعبية وطبقية وحزبية الفن - ضمن علم الجمال الماركسى اللينينى - جـ١ - تعريب فؤاد مرعى - دار الجماهير العربية - دار الفارابى) (دمشق - بيروت) - ١٩٨٧.

١٠- ايخنباوم، بوريس: نظرية المنهج الشكلى - ترجمة إبراهيم الخطيب - ضمن (نظرية المنهج الشكلى - نصوص الشكلانيين الروس) الشركة العربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية - ط١ - (الرباط، بيروت) - ١٩٨٢.

١١- بالاشوف، أ. أ:

الجمال فى فلسفة كانط - ضمن (الجمال فى تفسيره الماركسى) - ترجمة يوسف حلاق - مراجعة أسماء صالح - منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومى - دمشق - ١٩٦٨.

١٢- بدوى، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيجل - دار الشروق - الطبعة الأولى - القاهرة - ١٩٩٦.

١٣- بدوى عبد الرحمن: إمانويل كنت - فلسفة القانون والسياسة - وكالة المطبوعات - الكويت - ١٩٧٩.

١٤- برتيلمى، جان:

بحث فى علم الجمال - ترجمة - أنور عبد العزيز - مراجعة نظمى لوقا (مؤسسة فرنكلين - دار نهضة مصر للطباعة والنشر) (نيويورك - القاهرة) - يوليو ١٩٧٠.

١٥- بشبندر، ديفيد: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر - ترجمة عبد المقصود عبد الكريم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٦٦.

١٦- بليخانوف، ج : قضايا أساسية فى الماركسية - ترجمة حنا عبود - دار دمشق للطباعة والنشر - دمشق - ١٩٦٣.

١٧- بليخانوف، ج: تطور النظرة الواحدية للتاريخ - ترجمة محمد مستجير مصطفى - دار الكتاب العربى - القاهرة - ١٩٦٩.

١٨- بليخانوف، ج: الفن والتصوّر المادى للتاريخ - ترجمة جورج طرابيشى - دار الطليعة للطباعة والنشر - الطبعة الأولى - بيروت - ١٩٧٧.

١٩- بوريف، يورى: التفكير الفنى فى القرن العشرين - ترجمة نزار عيون السود - الموقف الأدبى - العدد ٨٢ - فبراير ١٩٧٨ - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٨.

٢٠- بوسبيلوف، غينادى: الجمال والفن - ترجمة عدنان جاموس - منشورات وزارة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية - دمشق - ١٩٩١.

٢١- تيتيانوف، يورى: مفهوم البناء - ضمن نظرية المنهج الشكلى - ترجمة إبراهيم الخطيب - (الشركة المغربية للناشرين المتحدين - مؤسسة الأبحاث العربية) - ط٢ - (الرباط - بيروت) - ١٩٨٢.

٢٢- تورين، آلان: نقد الحداثة - جزءآن ترجمة صياح الجهيم - منشورات وزارة الثقافة - دمشق. ١٩٩٨.

٢٣- جارودى، روجيه: فكر هيجل - ترجمة إلياس مرقس - دار الحقيقة - الطبعة الأولى - بيروت - ١٩٨٣.

٢٤- جاريت، أ.ف: فلسفة الجمال - ترجمة عبد الحميد يونس - رمزى يسى - عثمان نويه - دار الفكر العربى - القاهرة - د.ت.

٢٥- حسن، إيهاب: نحو مفهوم ما بعد الحداثة - ترجمة - صبحى حديدى - الكرمل - ع٥١ ربيع ١٩٩٧ - مؤسسة الكرمل الثقافية - رام الله - ١٩٩٧.

٢٦- داغر، كميل قيصر: أندريه بريتون - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط١ - بيروت - ديسمبر ١٩٧٩.

٢٧- ديميتريفا، ن. أ: الفن - ضمن أسس علم الجمال الماركسى اللينينى - تعريب فؤاد مرعى - ج١، دار الجماهير العربية، دار الفارابى، ط٢، (دمشق - بيروت) ١٩٨٧ - ص٣٠٧.

٢٨- ديوى، جون: الفن خبرة - ترجمة زكريا إبراهيم - مراجعة زكى نجيب محمود - (دار النهضة العربية - مؤسسة فرنكلين) - (القاهرة - نيويورك) - ١٩٦٣.

٢٩- رازومنى، ف. أ. & نيدوشيفين، غ. أ: الفن ودوره فى حياة المجتمع، ضمن كتاب أسس علم الجمال الماركسى اللينينى - تعريب فؤاد مرعى، جـ١ - (دار الجماهير العربية - دار الفارابى) ط٢ - (دمشق - بيروت) ١٩٨٧، ص٢٥٦.

٣٠- روسن، جودى: المستقبلية الإيطالية - ضمن كتاب (الحداثة) - تحرير مالكوم برادبرى & جيمس ماكفارلن ترجمة مؤيد حسن فوزى، مركز الإنماء الحضارى - حلب - ١٩٩٥.

٣١- ريد، هربرت: الفن والمجتمع - ترجمة فارس مترى ضاهر - دار القلم - الطبعة الأولى - بيروت - أغسطس ١٩٧٥.

٣٢- زكريا ، فؤاد: آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٥.

٣٣- ستيس، ولتر: فلسفة هيجل - المجلد الثانى - فلسفة الروح - ترجمة إمام عبد الفتاح إمام - دار التنوير للطباعة والنشر - الطبعة الثالثة - بيروت - ١٩٨٣.

٣٤- ستولنيتز، جيروم: النقد الفنى - دراسة جمالية وفلسفية - ترجمة فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٨١.

٣٥- سلدن، رامان: النظرية الأدبية - ترجمة جابر عصفور - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٥

٣٦- شيلر، فردريش: فى التربية الجمالية للإنسان - ترجمة وتقديم وفاء إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩١.

٣٧- صليبا، جميل: المعجم الفلسفى - جزءان - (دار الكتاب اللبنانى - دار الكتاب المصرى) - (بيروت - القاهرة) - ١٩٧٩.

٣٨- فتوح، أحمد: الشكلية ماذا يبقى منها، مجلة فصول، ج٢ - مجلد (٢) - يناير - ١٩٨١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨١.

٣٩- فنكلشتين ، سيدنى: الواقعية فى الفن - ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد - مراجعة يحيى هويدى - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - ط٢ - بيروت - ١٩٨٦.

٤٠- فيشر، ارنست: ضرورة الفن - ترجمة أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٨.

٤١- كاسيرر، ارنست: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال فى الإنسان، ترجمة إحسان عباس - مراجعة محمد يوسف نجم. دار الأندلس - مؤسسة فرنكلين (بيروت - نيويورك) - ١٩٦١.

٤٢- لالو، شارل: الفن والحياة الاجتماعية - ترجمة عادل العوا - دار الأنوار ط١ - بيروت - ١٩٦٦.

٤٣- لامبرت، يوجين: الحداثة فى روسيا: ضمن (الحداثة I) تحرير مالكوم برادبرى، جيمس ماكفارلن - ترجمة مؤيد حسن فوزى - مركز الإنماء الحضارى - حلب ١٩٩٥.

٤٤- لوفافر، هنرى: فى علم الجمال - ترجمة محمد عيتانى - دار المعجم العربى - بيروت - ١٩٥٤.

٤٥- ليبيديف، أ. أ. & بوريف ، ى. ب: الرائع - ضمن (علم الجمال الماركسي اللينيني) - جـ٢ - تعريب فؤاد مرعي - (دار الجماهير - دار الفارابي) - جـ٢ (دمشق - بيروت) - ١٩٧٨.

٤٦- لينين، فلاديمير إليتش: الدولة والثورة - ضمن المختارات - جـ٢ - دار التقدم - موسكو - ١٩٦٨.

- لينين، فلاديمير إيليتش: في الثقافة والثورة الثقافية - دار التقدم - موسكو - ١٩٦٨.

٤٧- ماركوز، هربرت: البعد الجمالي - ترجمة جورج طرابيشي - دار الطليعة - الطبعة الأولى - بيروت -ديسمبر ١٩٧٩.

٤٨- مطر، أميرة: الفلسفة عند اليونان - دار النهضة العربية - القاهرة - ١٩٧٧.

٤٩- نوكس، أ.: النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوبنهاور) ترجمة محمد شفيق شيا - منشورات بحسون الثقافية - بيروت - ١٩٨٥.

٥٠- نيدوشيفين، غ. أ، بيرستينيف، ف. ف.: علم الجمال الماركسي اللينيني كعلم ضمن [علم الجمال الماركسي اللينيني] - جـ١ - تعريب فؤاد مرعي - (دار الجماهير - دار الفارابي) - (دمشق - بيروت) ١٩٧٨.

٥١- هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة فؤاد زكريا - جـ١ - مراجعة أحمد خاكي - دار الكاتب العربي لطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٨.

٥٢- هاوزر، أرنولد: فلسفة تاريخ الفن - ترجمة رمزي عبده جرجس - مراجعة زكي نجيب محمود - الهيئة العامة للأجهزة والكتب العلمية - القاهرة - د. ت.

٥٣- هايد، ج.م: المستقبلية الروسية - ضمن (الحداثة I) تحرير مالكوم برادبرى، جيمس ماكفارلن - ترجمة مؤيد حسن فوزى - مركز الإنماء الحضارى - حلب - ١٩٩٥.

٥٤- هلال ، محمدغنيمى: النقد الأدبى الحديث - دار العودة - بيروت - ١٩٨٦.

٥٥- هيجل: الفن الرمزى، الكلاسيكى، الرومانسى - ترجمة جورج طرابيشى - دار الطليعة - الطبعة الثانية - بيروت ١٩٨٦.

٥٦- هيجل: فن الموسيقى - ترجمة جورج طرابيشى - دار الطليعة - ط١ - بيروت - نوفمبر - ١٩٨٠.

٥٧- يغوروف، أ . غ: المضمون والشكل فى الفن - ضمن علم الجمال الماركسى اللينينى - جـ٢ - ترجمة يوسف حلاق - مراجعة عدنان جاموس - (دار الجماهير العربية - دار الفارابى) - (دمشق - بيروت) ١٩٧٨.

ثانيا: المراجع الأجنبية

Books & Essags:

1- Alexander, S,: Beauty and other Forms of Value, Macmitlan and Campany Limted, London, 1933.

2- Argon, G. C.: Art – in Enc. Of world Art, Vol I. MeGrow – Hill Book Company, Inc New York. 1960

3- Arent, W. E.: Santayane And The Sense of Beauty, Indian University press, 1957.

4- Axinn, S.: And Yet A Kantian Aesthetics, Philosophy and Phenomenological Research, Vol. XXIV (Septemper 1963, June 1964) University of Bufalo, New York, 1964.

5- Beardsley, M . C.: A History of Aesthetics - In Enc. Of Philosophy. Vol. I, The Macmillan Company, Free Press, New York, 1972.

6- Brown, Clifford: Leibeniz and Aesthetics, Philosophy And Phenomenological Research, Vol. XXVIII No. 1. Septemper 1967, University of Buffalo, 1967.

7- Castell, Alburey: An Introduction of Modern Philosophy In Seven Problems, The Macmillan Company, 2nd ed, London, 1943.

8- Croce, Bendettlo: My Philosophy – Essays on the Moral and Political Problems of our Time – Selected By R.R Libansky, Translated by E. F. Garritt – Collier Books, New York, 1969.

9- Croce, Bendetlo: The Essence of Aesthetic, Tr. By Douglas Ainslie, The Arden Liberary, London, 1970.

10- Dymshits, Alexander: Realism And Modernism, tr. By Keta Cook, In (Mozhnyagun, s.) Ed. Of Problems pf Aesthetics, Collection of Articles, Progress Publishers, Ist Printing, Moscow, 1969.

11- Eaglton, Terry: Marxism And Criticism, Methuen, Co. L. T. D. London, 1983.

12- Gorky, M.: On Literature, Tr. By A. Finberge Progress Publisher, Moscow, 1968.

13- Grey, D. R: Art In The Repulilic, Philosophy, vol. xxvll. No. 103, October, 1952, Macmillan, LTD. London, 1952.

14- Hegel, G. W. F.: On Art. Tr. By B. Bosanquet, In (On Art, Religion, Philosophy) Ed. By J. Gelson Gray, Harper Torch Books, New York, 1970,

15- Hook, Sideny: John Dewey – An Intelectual Portriat, Green Wood Press Publishers, 2 nd Printing, New York, 1976.

16- Joad, C. E. M.: Guide To Philosopy, Dover Publication, New York, 1957.

17- Jones, Peter: Hume's Aesthetics Ressessed, The Philosophical Quarterly, Vol. 26. No. 102 - January, 1975, University of st. Andrews, 1975.

18- Kant, I.: Citique Of Judgment Translated with Analytical Index By J. G. Meredith, Oxford University Press, London, 1978.

19- Kemp , John: The Philosophy of Kant, Oxford University Press, London 1968.

20- Kristeller Paul Oskar. , The Modern System Of The Art In (Weitz, Morris,) Ed. Of the Problems in Aesthetiscs, Macmillan Publishing Co. 2nd ed. N.Y 1970.

21- Kulp, Oswald: Introduction to Philosophy, Psycholohy, Logic, Ethics, Aesthetics And General Philosophy, Translated By W. B. Uslury, George Alen Union, 11th ed. London, 1957.

22- Leizrov, Nikolai: The Scope and the Limits Of Realisn, Translated By Keta Cook. In (Mozhnyagum, s.): Ed. Of Problems of Modern Aesthtics, Collection of Articles, Progress Publishers, First Printing, Moscow, 1969.

23- Liloyed, G. E. R.: Aristotle The Growth Structure Of His Thought, Canbridge University. Press., 4the Ed. London, 1980,

24- Metchenkoo, Alexei: The Basic Principles of Soviet Litereture, Tr. By Keta Cook, In (Mozhnyagun,s.) Ed. Of Problems of Aestheties, Progress Publishers, I st., Printing, Moscow, 1969.

25- Mozhnyagun, Sergi: Unadroned Modernism, tr. By Don Donemanis - In (Mozhyagun, s.) ed. Of Problems Of Aesthetics, Progrss Publishers, I st Printing, Moscow, 1969.

26- Plekhanove, G.: Art and Social Life, Translated By A. Finberg – Progress Publishers – Second Priniting – Moscow, 1974.

27- Podro, Michael: The Manifold in Preception Theories Of Art From kant to Hildebrand – Oxford University Press, London, 1972.

28- Rosenthal, M.Y. yudin, p.: A Dictionary of Philosophy Tr. From Russian ED. By: Richard R. Dixon and Murad Saifulin, Progress Publishers, Moscow, 1967.

29- Santayana, G.: The Sense of Beauty, Dover Publication, 5th Ed. New York, 1955

30- Santyanan G.: Reason In Art, In Philosophy of Santayana, Ed. With an Introduction Essay By: Irwin Edman – The Modern Philosophy Liberary, Radon House, New York, 1936.

31- Scruton, Roger: Kant, Oxford University Press, London, 1982.

32- Simmons, Ernest J.: Introductin To Tolstoy's Writings Phoenix Books The University of Chicago Press, 1969.

33- Sircello, Guy: The New Theory of Beauty - Princeton University Press, 1975.

34- Stroch, Guy W.: American Philosophy From "Edward" To "Dewey" – An Introduction – Van Nostrand Reinhold Company, New York, 1968.

35- Suchkov, Boris: Roalism And It's Historical Development, Translated By Keta Cook, In (Mozhnyagun, s.) Ed. Of Problems of Modern Aesthetics, Collection Of Articles, Progress Publishers, First Printing, Moscow, 1969.

36- Tolstoy, Leo: Art As Communication Of Emotion, In (Castell, A.) Ed. Of An Introduction of Modern Philosophy in Seven Philosophical Problems, The Macmillan Co. New York, 1943.

37- Trotsky, Leon: Literture And Revolution – Russl & Russl New York, 1957.

38- Walsh, W. H.: Kant In Encyclopedia of Philosophy, Vol. 4, Macmillan Company, The Free Press, New York, 1972.

39- Zink, S.: The Moral Effect of Art, In (Vivas, E & Krieger, M.) Eds. Of The Problems of Aesthetic, Holt, Rinhart And Winston, New York, 1953.

الفهرس

صـــدر للمــؤلــف

أ- دراسات.

١- الالتزام فى الأدب والفن.
٢- الفن والإنسان والأخلاق.
٣- فلسفة الفن عند "سارتر" وتأثير الماركسية عليها.
٤- الفن والسياق الاجتماعى.
٥- الأحكام التقويمية فى الجمال والأخلاق.
٦- فى التفسير الأخلاقى والاجتماعى للفن.
٧- فى نقد الشعر العربى المعاصر - دراسة جمالية.
٨- عناصر العمل الفنى - دراسة جمالية.
٩- الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية.
١٠- العلم عند العرب وأثره على الحضارة الأوروبية.

ب- شعـــــر:

١- حكايات من مكابدات السندباد.
٢- معذرة يا قمرى.
٣- النورس وأنت.

جـــ- رواية:

١- ليلة رأس السنة.

تم بحمـد الله

مع تحيات
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٣٥٤٤٣٨ - الإسكندرية